# CLOSURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

# 9

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

**Herausgeber_innen und Redaktion**
Cord-Christian Casper
Constanze Groth
Kerstin Howaldt
Sarah Jawaid
Dorothee Marx
Susanne Schwertfeger
Dennis Wegner

**Technische Gestaltung**
Sandro Esquivel

**Cover & Illustrationen**
Katharina Gschwendter

**Kontakt**
Homepage: http://www.closure.uni-kiel.de
Email: closure@email.uni-kiel.de

1 Being Old – or: Doing Age?
Entwürfe des Alters im Comic
**Susanne Schwertfeger für das CLOSURE-Team**

6 Being Old – or: Doing Age?
Drafting Age in Comics
**Susanne Schwertfeger for the CLOSURE-Team**

## Aufsätze

### Schwerpunkt: Being Old – or: Doing Age?

[o.P.] Entgleiten
**Assunta Alegiani**

11 Panel by Panel
Considering Life on the Autism Spectrum Through Making an Auto/Biographical Comic
**Assunta Alegiani**

21 *The Boys* intersektional und multimedial betrachtet
Age und Gender als machtkonstituierende Kategorien in Comicreihe und Serie
**Ruth Gehrmann** und **Lisa Brau-Weglinski**

36 Grafische Erzählungen als Generationenporträt
Irmela Marei Krüger-Fürhoff im Gespräch mit Charlotte Müller über ihren Comic *Ein Haus mit vielen Fenstern. Gesammelte Lebensgeschichten* (2022)
**Irmela Marei Krüger-Fürhoff** und **Charlotte Müller**

49 Narrative des Erinnerns und Vergessens in Alzheimer-Comics
**Naomi Lobnig**

76 Aging in/with Comics
**Lucia Cedeira Serantes** und **Nicole K. Dalmer**

### Offener Themenbereich

86 Killing the Colorist?
Künstlerische Arbeitsteilung im Produktionsprozess von *Batman: The Killing Joke*
**Helene L. Bongers**

CL□SURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

# Being Old – or: Doing Age?

## Entwürfe des Alters im Comic

»Nur den Göttern ist des Alters Bürde fremd« (608). Bereits Sophokles beklagte in seinem Werk *Ödipus auf Kolonos* das Alter und alles, was damit einhergeht, als beschwerlich. Die Wahrnehmung der natürlichen Veränderung des Körpers taugt tatsächlich schon seit Jahrhunderten zur Angstvision. Die Rezeption des Alters unterliegt der Einordnung in eine an- und abschwellende Kurve: Nach dem Heranwachsen, der Blüte, folgt unweigerlich der Zerfall, auch wenn der genaue Beginn dieser Lebensphase undefiniert bleibt. Deren Lesart wird bestimmt von schwindender Attraktivität und sexueller Anziehungskraft/Aktivität, nachlassenden motorischen und geistigen Fähigkeiten sowie Krankheit und dem bevorstehenden Tod, kurz: Alter/n wird als Negativdifferenz zum gesellschaftlichen Ideal lesbar.

Im Bereich des Comics hat die Pathographie als Forschungsfeld in den letzten Jahren erhebliche Beachtung erfahren. In Bezug auf den alte(rnde)n Körper und Geist werden hier häufig explizite Krankheitsbilder, wie z.B. die Demenz in den Blick genommen. Dabei wird größtenteils aus der Perspektive der Angehörigen oder der Pflegenden erzählt (Couser, 21), seltener – wie im Falle von Rebecca Rohers *Bird in a Cage* (2016) – sind die Erkrankten hier die Protagonist_innen. Die Frage nach dem Alt-werden der (Groß-)Eltern wird mit Erkrankung und Pflegebedürftigkeit gleichgesetzt und wird zum Narrativ von der Besorgnis der Jüngeren.

Aber die Auffassung oder das Erleben von Alter ist nicht allein anhand körperlicher und geistiger Entwicklungen oder Vergleiche relevant. Das ›Alter‹ kommt auch im Generationen-Begriff zum Tragen, und hier zeichnete sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts. eine prägnante Zäsur ab, die gerade in der sprachlichen Verwendung seit Ende der 1960er in den westlichen Industrienationen verstärkt eine diametrale Auffassung vermittelt. Es stehen sich Jung und Alt gegenüber, wobei letztere Gruppe überkommene Traditionen, eine reaktionäre Haltung und Stillstand verkörpern. Dies sind »kulturelle[s] Deutungsmuster« (Parnes/ Vedder / Willer, 10), deren Stereotypen bis heute nachwirken. Ob familiär gewachsene (Großmutter/-vater) oder durch gemeinsame Generationserlebnisse geformte Einheiten (›Babyboomer‹, Senioren): Die vermeintliche Opposition zu den jüngeren Kohorten wurde in der Folgezeit durch den demografischen Wandel in den 1980ern vom ideellen zum »öko-

nomische Generationenkonflikt« (Krüger, 361) stilisiert. Somit prägten zunehmend die wirtschaftlichen Konsequenzen aus der sogenannten. ›Überalterung‹ der Gesellschaft den öffentlichen Diskurs.

In Deutschland fand dies bspw. einen sprachlichen Tiefpunkt im Ausdruck ›Rentnerschwemme‹ (dwds), der die finanziellen Belastungen des Sozialsystems durch den überproportional ansteigenden Anteil von Pensionär_innen negativ zusammenfasste. In jüngster Vergangenheit scheint sich die Debatte erneut um die vermeintliche Kluft in Bezug auf Werte und Ideale zu drehen. Dies drückt sich unteranderem in der Berichterstattung und Bewertung der Verteilung von Voten für den ›Brexit‹ 2016 aus, bei der die Berechtigung Älterer zur Abstimmung über die Zukunft des Landes diskutiert wurde (statista).

Die sozialen Deutungsmuster und Rollenzuweisungen haben sich erheblich gewandelt. Es gibt heute vielfältige Lebensentwürfe für und von alten Menschen, an die inzwischen genauso hohe Erwartungen geknüpft werden, wie an die der Jugend. Auch unzählige Comics greifen dies auf, und dabei sind Senior_innen nicht mehr nur Sidekicks sondern Protagonist_innen. Dies können die *Alten Knacker* (Lupano/ Cauuet, 2014–) oder die *Old Farts* (Vazelina, 2020) sein. Die Erinnerung ist nicht nur aufgrund ihrer Abwesenheit Thema, sondern wird inhaltlich untersucht, genau wie das sich verändernde Zusammenleben (so in *Special Exits: A Memoir* von Joyce Farmer, 2010).

Wie diskutiert der Comic nun diese Debatten, in denen Klassismus, Materialismus und normative Ideale prägnant hervortreten? Welches Bild, welches Erleben des Phänomens ›Alter‹ wird gefunden – und wer erzählt darüber? Sind es nach wie vor die ›Anderen‹, indirekt Betroffenen? Denn: Der demografische Wandel macht sich auch jenseits der Panels in der Comic-Industrie bemerkbar,

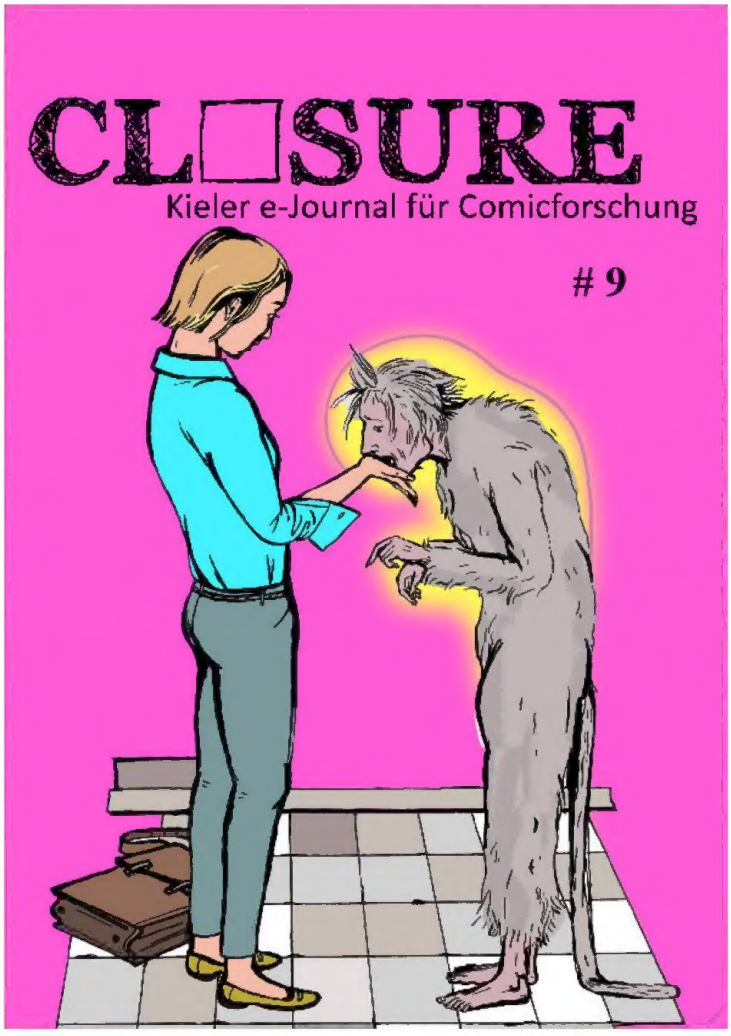



Abb. 1: Katharina Gschwendter, Titelbild CLOSURE #9.

Leser_innen ebenso wie Künstler_innen werden älter. Kaoru Endo, Professor für Soziologie an der Gakushuin University in Tokio, konstatiert hierzu beispielsweise für den Manga-Markt:

> Different social problems and concerns rise up as opposed to when society is centered around young people, and manga that show the reality of an aging society are in demand from both readers and writers. Demand for stories focused on the elderly has grown alongside their audience: 27.7 percent of Japanese are older than 65, up from 21.5 percent just a decade ago. (Lies)

Diese Aspekte lassen sich auf den gesamten Markt übertragen, wie zum Beispiel die über lange Zeit gewachsenen Karrieren von Posy Simmonds oder Alan Moore zeigen.
Die neunte Ausgabe von CLOSURE versammelt Beiträge zu diesen und weiteren Facetten des Alter(n)s im Comic, seiner Leserschaft und der Autor_innen.

**Assunta Alegiani**s autobiographischer Comic *Entgleiten* eröffnet unsere Ausgabe über Altern in Bildern und Sequenzen. In dieser eindringlichen Arbeit zeichnet die Künstlerin die Auswirkungen von Autismus-Spektrum-Störungen auf die betroffene Person, ihre Familie und ihre Beziehungen nach. In rhythmisch inszenierten Sequenzen registriert der Comic mehrere Akte des Entgleitens und möglichen Wiedererlangens von Kontrolle angesichts einer späten Diagnose. Dabei wird das Alter als entscheidender Faktor für das Verständnis der Diagnose, ihrer Vorgeschichte und Nachwirkungen deutlich. Durch ihre sensible und selbstreflexive Herangehensweise ist *Entgleiten* nicht nur ein autobiografischer Comic, sondern auch ein Comic über die Bedingungen autobiografischen Denkens unter dem Einfluss von Erkrankung, Diagnose, familiären und emotionalen Systemen – und, vielleicht vor allem, Zeit.

In ihrem begleitenden Artikel »Panel by Panel: Considering Life on the Autism Spectrum Through Making an Auto/Biographical Comic« bietet **Assunta Alegiani** eine parallele Untersuchung der Schnittstellen von Krankheit, Behinderung, Geschlecht und Alter. Der Artikel argumentiert, dass es entscheidend ist, das Zusammenwirken von Alter und dem ›erweiterten Körper‹ einer ASS-Betroffenen in vielfältigen sozialen und natürlichen Umwelten zu begreifen. Der Artikel, der aktuelle Forschungsergebnisse zu Autismus-Spektrum-Erkrankungen, Alter und Geschlecht vorstellt, erscheint hier begleitend zum Comic *Entgleiten* und bietet dadurch Überlegungen zu grafischem Arbeiten als Verständnis- und Verständigungsarbeit, eine Neubetrachtung der Bedingungen für ein »blühendes Leben«. Oder besser gesagt: Leben, plural, in aller intersektionalen Vielfalt und gelebten Realität.

**Ruth Gehrmann** und **Lisa Brau-Weglinski** stellen in ihrem Beitrag »*The Boys* intersektional und multimedial betrachtet. Age und Gender als machtkonstituierende Kategorien in Comicreihe und Serie« die unterschiedlichen Verkörperungen des Charakters Stillwell in Comic und Serie gegenüber. Die Figur ist dem Superhelden Homelander sowohl in der

Quelle als auch der Adaption Eltern-ähnlich zugeordnet. Anhand der Differenz zwischen der Vorlage, in welcher der Charakter männlich ist, und der seriellen Adaption mit einer weiblichen Madelyn Stillwell, analysieren sie die spezifisch gegenderte Inszenierung des Alters – und inwiefern sich Alter hier als relationales Phänomen zeigt.

**Irmela Marei Krüger-Fürhoff** spricht im Beitrag »Grafische Erzählungen als Generationenporträt« mit der Berliner Illustratorin und Kunsttherapeutin **Charlotte Müller** über deren im Frühjahr 2022 veröffentlichten Comic *Ein Haus mit vielen Fenstern. Gesammelte Lebensgeschichten*. Mit dieser Publikation war sie Finalistin des Berthold-Leibinger-Preises 2021 und ist aktuell für den *Opera Prima Award* der BRAW – Bologna Ragazzi nominiert. Die Künstlerin berichtet von ihren Erfahrungen mit den Menschen, deren Geschichten Eingang in den Comic fanden und gewährt Einblicke in die konzeptionellen sowie ästhetischen Entscheidungen zu dessen Entstehung. Irmela Krüger-Fürhoff diskutiert mit ihr mögliche über Ansätze der Analyse, die neben den Age Studies auch Ding- und Erinnerungstheorien umfassen.

In ihrem Aufsatz »Narrative des Erinnerns und Vergessens in Alzheimer-Comics« beschreibt **Naomi Lobnig** anhand von zwei ausgewählten Comics die Sicht auf und den Umgang mit älteren an Alzheimer erkrankten Menschen. Nach einem kurzen Einblick in die Erkrankung, deren Sichtbarmachung in der Populärkultur, sowie das Forschungsfeld der *Graphic Patographies*, geht der Text in die Analyse von *Aliceheimer's* und *Vergiss dich nicht* über. Die De-konstruktion von Erzähl- und Sehweisen von Alzheimer und Demenz mit einem Fokus auf Genderungleichgewichtungen ist von zentraler Rolle in den Überlegungen Lobnigs. Sie arbeitet die Bedeutung des Mediums Comic für das Narrativ des Erinnerns und Vergessens und das Genre des *Graphic Memoirs* heraus.

Die Autorinnen von »Aging in/with Comics«, **Lucia Cedeira Serantes** und **Nicole K. Dalmer**, stellen ihr von der American Library Association gefördertes Projekt einer Leseliste vor, die Darstellungen des Älterwerdens im Comic kompiliert, strukturiert und reflektiert. Die Autorinnen arbeiten heraus, wie Comics eine Reflektion über den Prozess des Alterns anregen und damit einseitig negativen Assoziationen des Verfalls und Verlusts entgegenwirken können. Die auf comicsandaging.blog einsehbare Sammlung stellt nicht nur eine empirische Grundlage zum Thema zur Verfügung, sie ist zugleich als Plädoyer zu verstehen: Comics verfügen nach Serantes und Dalmers Darstellung über einzigartige Ressourcen, um globale Prozesse des Alterns nicht nur ins Bild zu setzen, sondern auch eine nuancierte Darstellung von ›old age‹ zu ermöglichen. Der Artikel zeigt, dass Comics der demografischen Entwicklung grafische Experimente jenseits ›veralteter‹ Bilder des Alterns gegenüberstellen – und hinterfragt die Implikationen der Zuschreibung als ›veraltet‹.

In ihrem Beitrag »Killing the Colorist? Künstlerische Arbeitsteilung im Produktionsprozess von *Batman: The Killing Joke*« widmet sich **Helene L. Bongers** im offenen Bereich der problematischen Zusammenarbeit zwischen Brian Bolland, dem Zeichner von *The Killing*

*Joke*, und dem Koloristen des Werkes, John Higgins. In einer überzeugenden Vergleichsanalyse zeichnet die Autorin die signifikanten Bedeutungsunterschiede zwischen Higgins' analogen Kolorierungen in der Originalausgabe und der digitalen Neukolorierung durch Bolland in der Jubiläumsausgabe nach. Ausgehend von ihrer detaillierten Einzelanalyse leitet sie generellere Aspekte ab, wie beispielsweise die Frage nach *Agency* und Autor_innenschaft oder die von der Forschung laut Bongers oft vernachlässige Bedeutung von Farbe im Comic. Im Gegensatz dazu belegt der vorliegende Beitrag überzeugend die »Zusammengehörigkeit von Linie und Farbe.«

Ergänzt wird die neunte Ausgabe von CLOSURE durch Rezensionen zu aktuellen Erscheinungen aus der Forschungsliteratur sowie dem Bereich Comic.

Wir danken den Autor_innen ebenso wie den Rezensent_innen, und besonders **Katharina Gschwendtner** für die Gestaltung unseres Covers (Abb. 1).

Kiel, März 2023

Susanne Schwertfeger für das CLOSURE-Team

**Bibliografie**

Couser, G. Thomas: Memoir. An Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Dwds: Rentnerschwemme. In: Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute. <https://www.dwds.de/wb/Rentnerschwemme>. Letzter Zugriff am 16. Januar 2023.

Elaine, Lies: Manga comics turn grey – but spirited – along with readers. <https://www.euronews.com/2018/09/28/manga-comics-turn-grey-but-spirited-along-with-readers>. 28.09.2028. Letzter Zugriff am 16. Januar 2023.

Krüger, Carolin: Diskurse des Alter(n)s. Öffentliches Sprechen über Alter in der Bundesrepublik Deutschland (Diskursmuster 11). Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2016.

Parnes, Ohad/Vedder, Ulrike/Willer, Stefan: Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

Sopholes: Ödipus auf Kolonos (Oid. K., 608).

Statista Research Department: Which way did you vote in the Brexit referendum? Brexit votes in the United Kingdom by age 2016. <https://www.statista.com/statistics/520954/brexit-votes-by-age/>. Letzter Zugriff am 16. Januar 2023.

# Being Old – or: Doing Age?

## Drafting Age in Comics

»To the gods alone, old age and death never come« (608). Sophocles lamented old age in *Oedipus* at *Kolonos* and described everything that came with it as troublesome.. For centuries, the natural aging of the body has been used to be the very image of angst. Age has been considered an increasing and decreasing curve: After an initial growth and flourishing, decay follows, inevitably, even if the exact beginning of this last phase of life remains undefined. Depictions and readings of this last phase are characterized by dwindling attractiveness and sexual attraction (and activity), declining physical and mental abilities, as well as illness and imminent death. In short: the older the age, the less ideal the body becomes.

Recently, pathography has received considerable attention in comics studies. In these enquiries, the ageing and elderly body and mind, such as in cases of dementia, is depicted in clinical pictures. Often, these stories are told from the perspective of the relatives or caregivers; the sick are rarely the protagonists. An exception is Rebecca Roher's *Bird in a Cage*. The ageing of (grand-) parents is equated with illness and the need for care; their getting older becomes a narrative of the younger generations' concerns.

But the perception or experience of old age is not only relevant on the basis of physical and mental developments or comparisons. Age also matters with regard to how the term »generation« is understood. In the mid-twentieth century, especially since the 1960s, the linguistic use of the term in the western industrial nations reveals a diametrical view of age. Yet, the perception or experience of old age is not solely based on physical and mental development or comparison. Young and old are depicted as two opposing groups, where the latter is seen as embodying traditional values, reactionary attitudes and stagnation. Such »cultural patterns of interpretation« (Parnes/ Vedder/ Willer) create stereotypes which continue to have an effect. Regardless of the generational matters depicting the family experience (for example, grandparents) or units that are formed by shared generational experiences (›baby boomers‹, senior citizens), the supposed opposition to the younger cohorts was subsequently stylized as an »economic generational conflict« (Krüger) rather than an ideal because of demographic changes in the 1980s. Thus, the economic consequences of the so-called ›aging‹ of society increasingly shaped the public discourse.

In Germany, for example, this ultimately resulted in the expression ›Renterschwemme‹/ ›pensioner flood‹ (dwds), which negatively summarized the financial burdens on the social system due to the disproportionately increasing proportion of pensioners. In the recent past, the debate seems to revolve around the perceived gap in terms of values and ideals. This was also noticeable in the reporting and evaluation of the distribution of votes for ›Brexit‹ 2016, in which the entitlement of older people to vote on the future of the country was discussed (statista).

The interpretation of age and the corresponding assignment of social roles have changed considerably. Today, older people have diverse lifestyles, some of which are just as adventurous as those of the young. Countless comics pick up on this, and seniors are no longer just sidekicks, but protagonists. These can be *Les Vieux Fourneaux* (Lupano/ Cauuet) or the *Old Farts* (Vazelina). Memory is not only a topic because of its absence, but is also examined in terms of content, just like the changes in the ways we live together (as in *Special Exits: A Memoir* by Joyce Farmer).

So, how does the comic host debates in which classism, materialism and normative ideals come to the fore? Which images and experiences of the phenomenon of ›old age‹ are shown – and through whose voice? Is it still ›others‹ who are (indirectly) affected? The demographic change is noticeable beyond the panels of the comics industry: readers, as well as artists, are getting older. Indeed, Kaoru Endo, professor of sociology at Gakushuin University in Tokyo, states that for the manga market:

> Different social problems and concerns rise up as opposed to when society is centered around young people, and manga that show the reality of an aging society are in demand from both readers and writers. Demand for stories focused on the elderly has grown alongside their audience: 27.7 percent of Japanese are older than 65, up from 21.5 percent just a decade ago. (Lies)

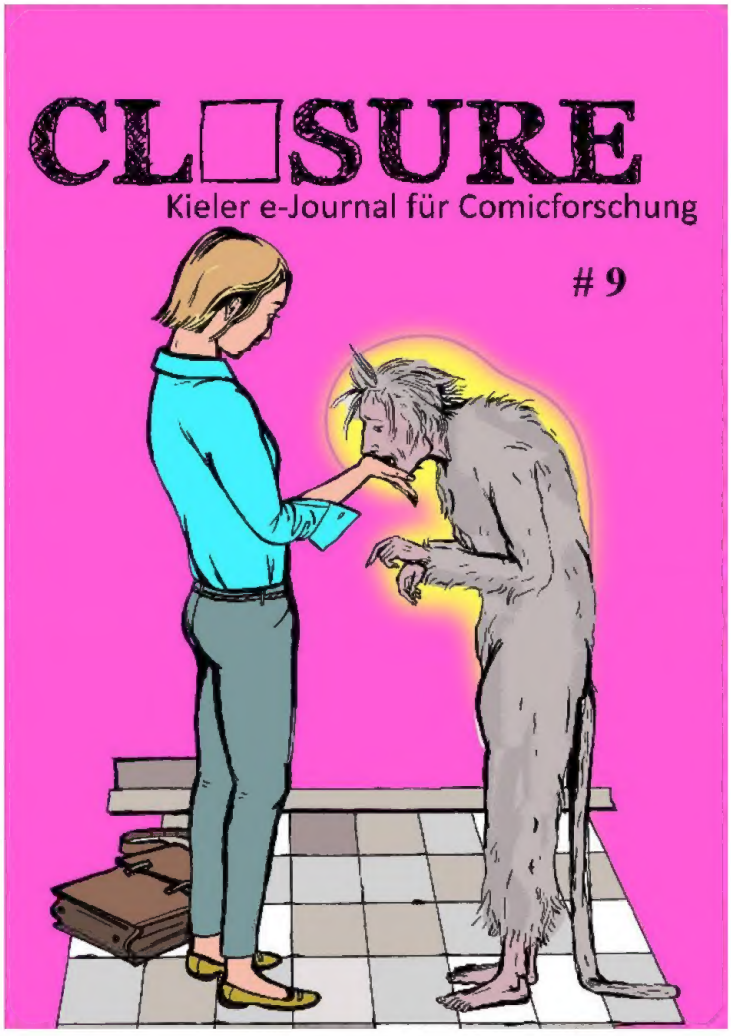



Abb. 1: Katharina Gschwendter, Titelbild CLOSURE #9

These aspects can be transferred to the entire market, as shown, for example, by the careers of Posy Simmonds or Alan Moore that have grown over a long period of time.
The ninth issue of CLOSURE brings together articles on these and other facets of age and aging in comics and its readership.

**Assunta Alegiani**'s autobiographical comic *Entgleiten* opens our issue on Comics and Aging. The German term ›Entgleiten‹ can be translated as ›slipping away‹ or ›losing control‹. Here, the term precedes a striking graphic work that traces the effects of Autism Spectrum Disorders on the person concerned, her family, and her relationships. In strikingly paced sequences, the comic registers multiple acts of losing and gaining control in the face of a diagnosis later in life. Here, age emerges as a crucial factor for the understanding of the diagnosis, its prehistory, and aftermath. Alegiani's graphic work registers the ripple effects as past situations are re-evaluated and relationships are viewed anew once a medical term is applied to an entangled set of symptoms. As a result of its sensitive and self-reflexive approach, *Entgleiten* is not only an entry into the bourgeoning genre of graphic medicine; it is also autobiographical comic about the conditions of autobiography in the context of age, family, and medical conditions.

In her accompanying article »Panel by Panel: Considering Life on the Autism Spectrum Through Making an Auto/Biographical Comic«, **Assunta Alegiani** offers a corresponding inquiry into the intersections of illness, disability, gender and age. The article argues that in order to understand the trajectory of a medical condition, it is crucial to account for the conjunction of age and the ›extended body‹ in its diverse environments. By tracing how artistic practice inflected her thinking about age and illness, embodiment and form, Alegiani demonstrates that the comics medium can offer an approach to these entangled issues in its own right. The article traces the possibilities of artistic research, in the course of which sequential art doubles as a form of thought and inquiry in its own right. »Panel by Panel« makes the case for comics as a vector of understanding, a graphic rethinking of the conditions for a »flourishing life«. Or rather: lives, plural, in their intersectional plurality and lived reality.

**Ruth Gehrmann** and **Lisa Brau-Weglinski** provide an intersectional and multimedia approach in their contribution »*The Boys.* Age and Gender as Power-Constituting Categories in Comic Series and Series«. They examine the role of Madelyn/James Stillwell, a character associated with the superhero Homelander in a parent-like connection. Based on the difference between the original, in which the Stillwell is male, and the serial adaptation with a female Madelyn Stillwell, they analyze the specifically gendered staging of old age – and to what extent old age shows itself here as a relational phenomenon.

In »Graphic narratives as a portrait of generations« **Irmela Marei Krüger-Fürhoff** talks to the Berlin art therapist and illustrator **Charlotte Müller** about her comic book *Ein Haus mit*

*vielen Fenstern. Gesammelte Lebensgeschichten*, which was published in spring 2022. It was a finalist for the Berthold Leibinger Prize 2021 and is currently nominated for the *Opera Prima Award* of the BRAW – Bologna Ragazzi. The artist reports on her experiences with the people whose stories found their way into the comic and provides insights into the conceptual and aesthetic decisions involved in its creation. Irmela Krüger-Fürhoff discusses possible approaches to analysis, which, in addition to Age Studies, also include theories of memory and New Materialism.

In her essay »Narratives of remembering and forgetting in Alzheimer comics« **Naomi Lobnig** uses two selected comics to describe the view of and interaction with older people suffering from Alzheimer's disease. After first giving a brief insight into the disease, its visualization in popular culture, as well as the research field of *Graphic Patographies*, the text moves into the analysis of *Aliceheimer's* and *Vergiss dich nicht*. The de-construction of ways of speaking about and seeing Alzheimer's and dementia with a focus on gender imbalances is central to Lobnig's reflections. The article elaborates on the significance of comics as a medium for narratives of remembering and forgetting and the genre of the *Graphic Memoir*.

The authors of »Aging in/with Comics«, **Lucia Cedeira Serantes** and **Nicole K. Dalmer**, present their American Library Association supported project to create a reading list that compiles, structures, and reflects on depictions of aging in comics. In their article, they introduce their criteria for this collection and demonstrate how comics can stimulate processes of reflection on the aging process and thereby counteract one-sided negative associations of decay and loss. The work of the authors (accessible at comicsandaging.blog) provides an empirical basis, and in their article, they stress that their collection is also to be understood as an argument: comics have unique resources to not only depict global aging processes, but also enable a nuanced portrayal of ›old age‹. The article shows that comics confront demographic developments with graphic experiments that go beyond outdated views of what it is like to age – and beyond stereotypes about what it means to be ›outdated‹ in the first place.

Our open section features an article by **Helene L. Bongers** titled »Killing the Colorist? Artistic division of labor in the production process of *Batman: The Killing Joke*«. Bongers' contribution traces the unsuccessful collaboration between Brian Bolland who illustrated *The Killing Joke* and its colorist John Higgens. In her comparative analysis of the original edition and Bolland's digital colorizations in the anniversary edition, the author convincingly argues that the two colorizations create significant semantic differences regarding the perception of the story. Her sample reading allows for her to raise more general issues like questions of agency and authorship and the value of color in comic books. The latter, Bongers argues, is an aspect that is often underestimated and neglected by comics scholars. In contrast to this, her article shows that the interplay between illustration and colorization matters.

The ninth edition of CLOSURE is supplemented by reviews of current publications from research literature and comics.

We would like to thank the authors as well as the reviewers, and especially **Katharina Gschwendtner** for designing our cover (Fig. 1).

Kiel, March 2023

Susanne Schwertfeger for the CLOSURE-Team

**Bibliography**

Couser, G. Thomas: Memoir. An Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Dwds: Rentnerschwemme. In: Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute. <https://www.dwds.de/wb/Rentnerschwemme>. Accessed 16 January 2023.

Elaine, Lies: Manga comics turn grey – but spirited – along with readers. <https://www.euronews.com/2018/09/28/manga-comics-turn-grey-but-spirited-along-with-readers>. 28.09.2028. Accessed 16 January 2023.

Krüger, Carolin: Diskurse des Alter(n)s. Öffentliches Sprechen über Alter in der Bundesrepublik Deutschland (Diskursmuster 11). Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2016.

Parnes, Ohad/Vedder, Ulrike/Willer, Stefan: Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

Sopholes: Ödipus auf Kolonos (Oid. K., 608).

Statista Research Department: Which way did you vote in the Brexit referendum? Brexit votes in the United Kingdom by age 2016. <https://www.statista.com/statistics/520954/brexit-votes-by-age/>. Accessed 16 January 2023.

# Entgleiten

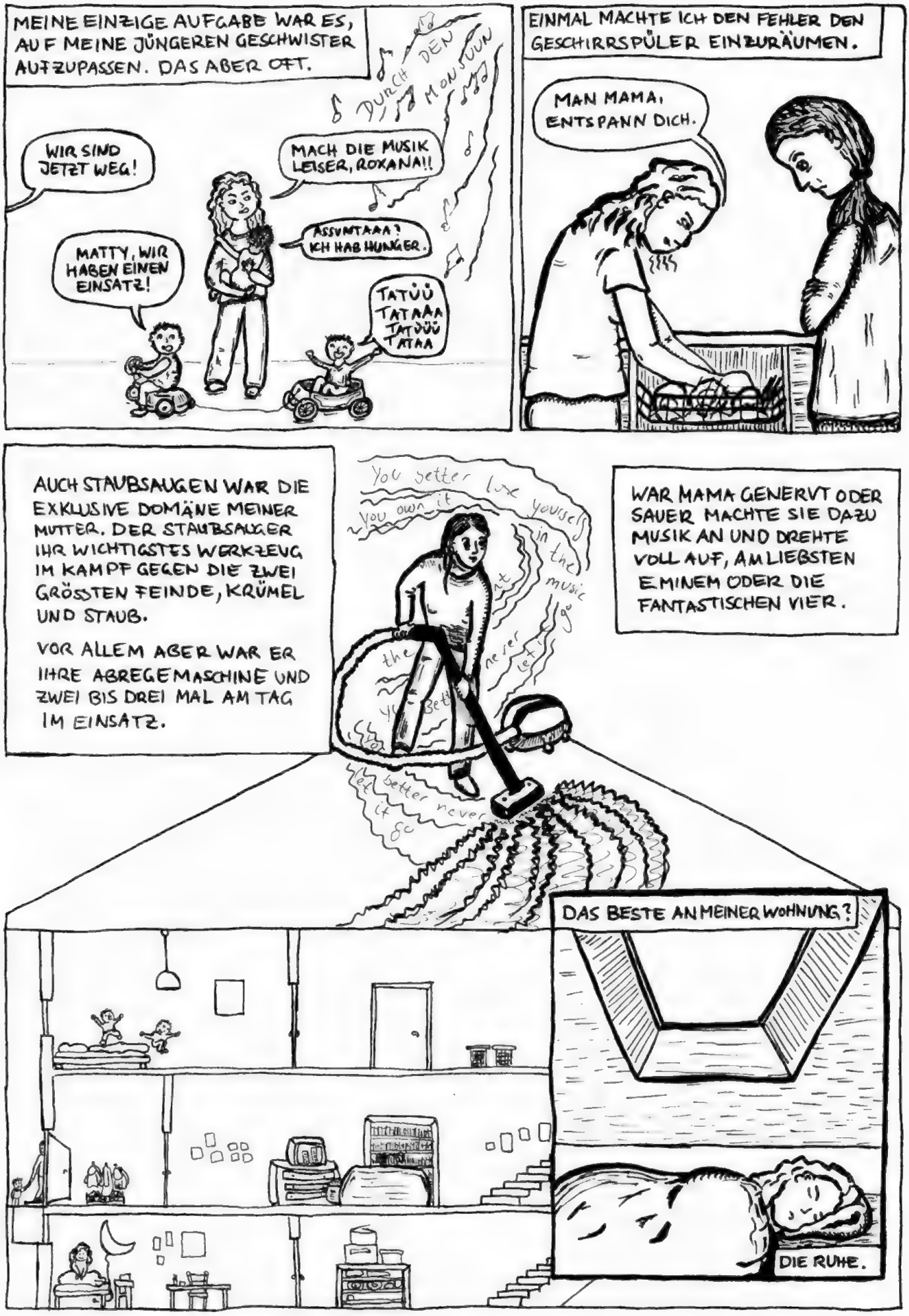
Asunta Alegria

# Entgleiten

Assunta Alegiani

# Auszug

MEIN 7. UMZUG WAR MEIN ERSTER IN EINE EIGENE WOHNUNG. NACHDEM ICH ZWEI JAHRE VORHER MIT MEINER FAMILIE VON BONN NACH KIEL GEZOGEN BIN UND JETZT DIE REDE VON ÖSTERREICH WAR, HATTE ICH GENUG.
ICH HATTE MICH GERADE SO RICHTIG EINGELEBT, DIE TOLLSTEN FREUNDE GEFUNDEN UND WOLLTE NICHT SCHON WIEDER DIE SCHULE WECHSELN.
NOCH 2 JAHRE BIS ZUM ABI, DANN BIN ICH SOWIESO WEG. ABER NICHT VORHER.
NOCH 'NE FOLGE?
KLAR. MORGEN IST JA ERST ZUR DRITTEN. NOCH 'N KAFFEE?
ALLEINE WOHNEN WAR TOLL.
KLINGEL KLINGEL
HEUTE REDE ICH MIT NIEMANDEM.
ABER ES GAB AUCH HERAUSFORDERUNGEN.
BENUTZT MAN DICH AUCH FÜR DEN SITZ?
WAS WÜRDE ICH ESSEN, WENN DIE PRODUKTION VON DOSENSUPPEN EINGESTELLT WERDEN WÜRDE?
NUR NOCH BROTE UND ROHES GEMÜSE.
VIELLEICHT WÜRDE ICH KOCHEN LERNEN.
BISHER HATTE ICH DEN TRAUM EINES JEDEN TEENAGERS GELEBT.
ICH MUSSTE, NEE - ICH DURFTE - NICHTS IM HAUSHALT MACHEN!
NIEMAND DURFTE DAS. SONST BEKAM MAMA DIE KRISE.


MEINE EINZIGE AUFGABE WAR ES, AUF MEINE JÜNGEREN GESCHWISTER AUFZUPASSEN. DAS ABER OFT.
DURCH DEN MONSUUN
WIR SIND JETZT WEG!
MACH DIE MUSIK LEISER, ROXANA!!
ASSUNTAAA? ICH HAB HUNGER.
MATTY, WIR HABEN EINEN EINSATZ!
TATÜÜ TATAAA TATÜÜ TATAA
EINMAL MACHTE ICH DEN FEHLER DEN GESCHIRRSPÜLER EINZURÄUMEN.
MAN MAMA, ENTSPANN DICH.
AUCH STAUBSAUGEN WAR DIE EXKLUSIVE DOMÄNE MEINER MUTTER. DER STAUBSAUGER IHR WICHTIGSTES WERKZEUG IM KAMPF GEGEN DIE ZWEI GRÖSSTEN FEINDE, KRÜMEL UND STAUB.
VOR ALLEM ABER WAR ER IHRE ABREGEMASCHINE UND ZWEI BIS DREI MAL AM TAG IM EINSATZ.
You better lock yourself in the music
You own it
never let
the
better never
WAR MAMA GENERVT ODER SAUER MACHTE SIE DAZU MUSIK AN UND DREHTE VOLL AUF, AM LIEBSTEN EMINEM ODER DIE FANTASTISCHEN VIER.
DAS BESTE AN MEINER WOHNUNG?
DIE RUHE.

ES IST JA SO: MENSCHEN MIT AUTISMUS NEHMEN SINNESREIZE HÄUFIG VIEL INTENSIVER WAHR. VOR ALLEM WENN VIELES GLEICHZEITIG PASSIERT, KÖNNEN DIE VIELEN REIZE TOTAL ÜBERFORDERN.
ALS MAMA JAHRE SPÄTER IHRE ASPERGER DIAGNOSE BEKOMMEN HAT, HATTE ICH DESWEGEN SO MEINE ZWEIFEL. ICH DACHTE, SIE IST DOCH DAS GEGENTEIL VON LÄRMEMPFINDLICH!

HEUTE DENKE ICH, DASS DAS STAUBSAUGEN, EMINEM UND DIE FANTA VIER IHR DABEI GEHOLFEN HABEN, MIT DEM CHAOS ZUHAUSE KLAR ZU KOMMEN.

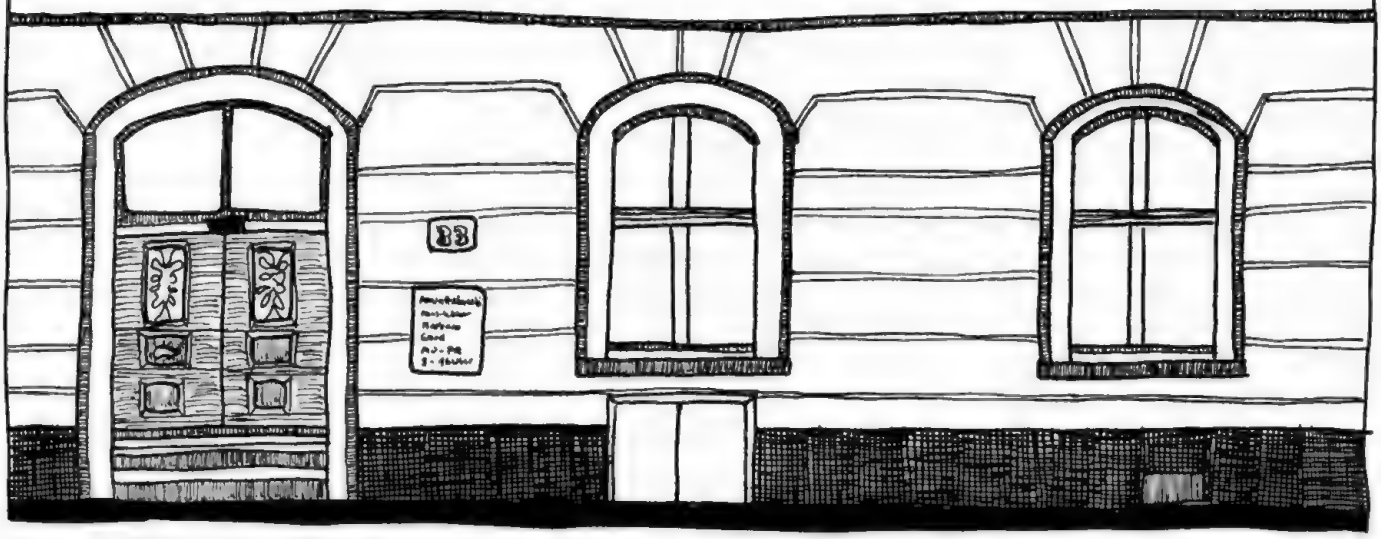
HEY, AUCH OHNE AUTISMUS...

...IST ES WAHNSINNIG ANSTRENGEND, SICH UM FÜNF KINDER UND DEN HAUSHALT ZU KÜMMERN.

IM GEGENSATZ ZU UNS KINDERN WAREN DER STAUBSAUGER UND DIE MUSIK KONTROLLIERBAR. UND DIE HOHE LAUTSTÄRKE VERSCHUF IHR EINE WEILE DIE MÖGLICHKEIT, SICH ABZUSCHOTTEN – SIE MUSSTE NICHT REDEN UND WAR NICHT ANSPRECHBAR.

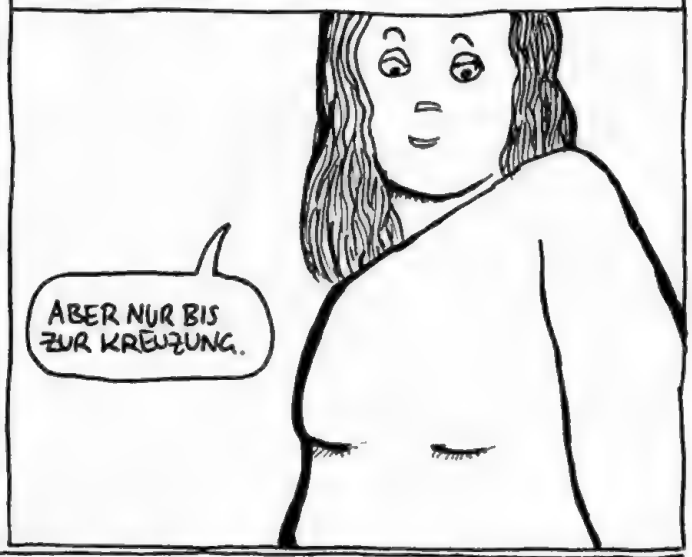
# Verloren

DIE ERSTEN 6 JAHRE MEINES LEBENS WOHNTEN WIR IN DER BONNER ALTSTADT. IN DER ZEIT ZOG MEIN VATER AUS, MEIN STIEFVATER EIN UND MEINE ERSTE SCHWESTER WURDE GEBOREN.



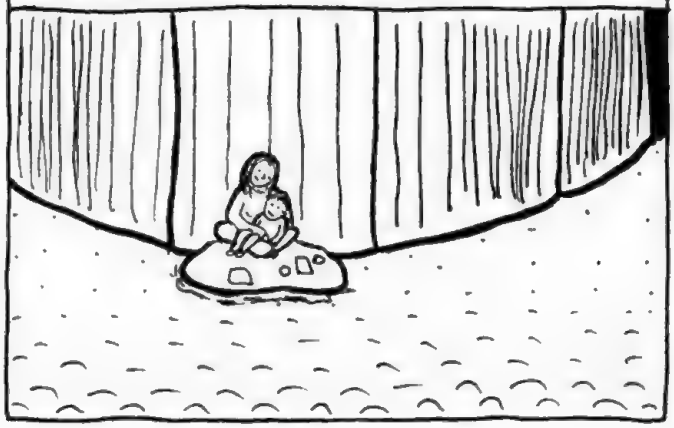

DER GANG DURCH DIE STADT WAR FÜR MICH STETS EINE ENTDECKUNGSREISE. DAS MISCHMASCH DER LEUTE, DIE WEITEN PLÄTZE UND ENGEN GASSEN.

UND MIT MAMA AN MEINER SEITE KONNTE MIR NICHTS PASSIEREN.

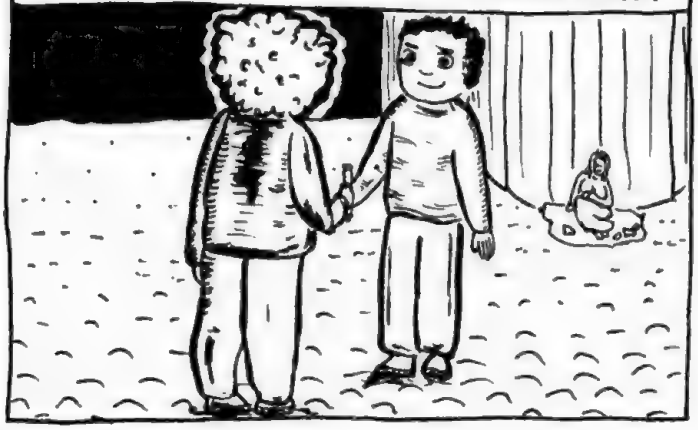



MAMA HAT KEINEN FÜHRERSCHEIN, WIR LIEFEN IMMER ÜBERALL HIN. UNTERWEGS TRICHTERTE SIE MIR IHRE GEBOTE EIN: NIE MÜLL AUF DIE STRAßE WERFEN UND IMMER ETWAS AN OBDACHLOSE FRAUEN GEBEN.

WENN WIR VOM EINKAUFEN ÜBER DEN MÜNSTERPLATZ NACH HAUSE LIEFEN, BRACHTEN WIR DER FRAU UND IHREM SOHN, DIE VOR DER KIRCHE SASSEN, IMMER ETWAS MIT.



DER JUNGE HATTE GROßE BRAUNE AUGEN UND EIN WARMES LÄCHELN, GERNE HÄTTE ICH MIT IHM GESPIELT. ICH BRACHTE IHM MEINEN LIEBLINGSRIEGEL MIT, MILKY WAY CRISPY ROLLS.



ES GESCHAH BEIM ÜBERQUEREN DES MÜNSTERPLATZ. ICH LIEF EIN WENIG VOR MAMA HER, GEBANNT VOM TREIBEN.

EIN HEISSLUFT-BALLON! GUCK MAL, MAMA!

MAMA!?!

MAMA WAR WEG. UM MICH HERUM NUR FREMDE, DIE EILIG VORBEIZOGEN.

WIE WÜRDE ICH NACH HAUSE KOMMEN?

MAMA!

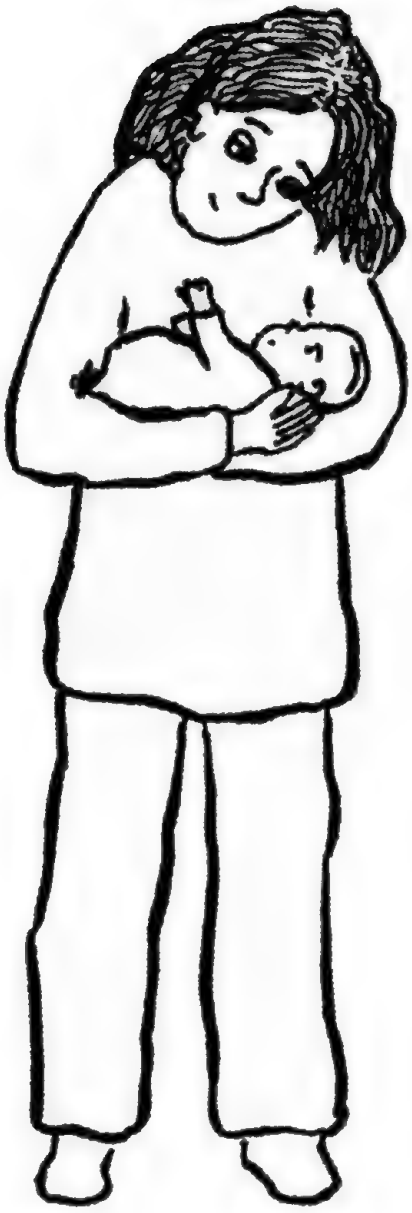
KOMM, DU KANNST BEI UNS BLEIBEN.

MAMA WAR MEIN ANKER IN DER WELT. AUF EINEN SCHLAG OHNE SIE, WAR ICH HALTLOS. ZUM ERSTEN MAL FÜHLTE ICH MICH VOLLKOMMEN ALLEINE.

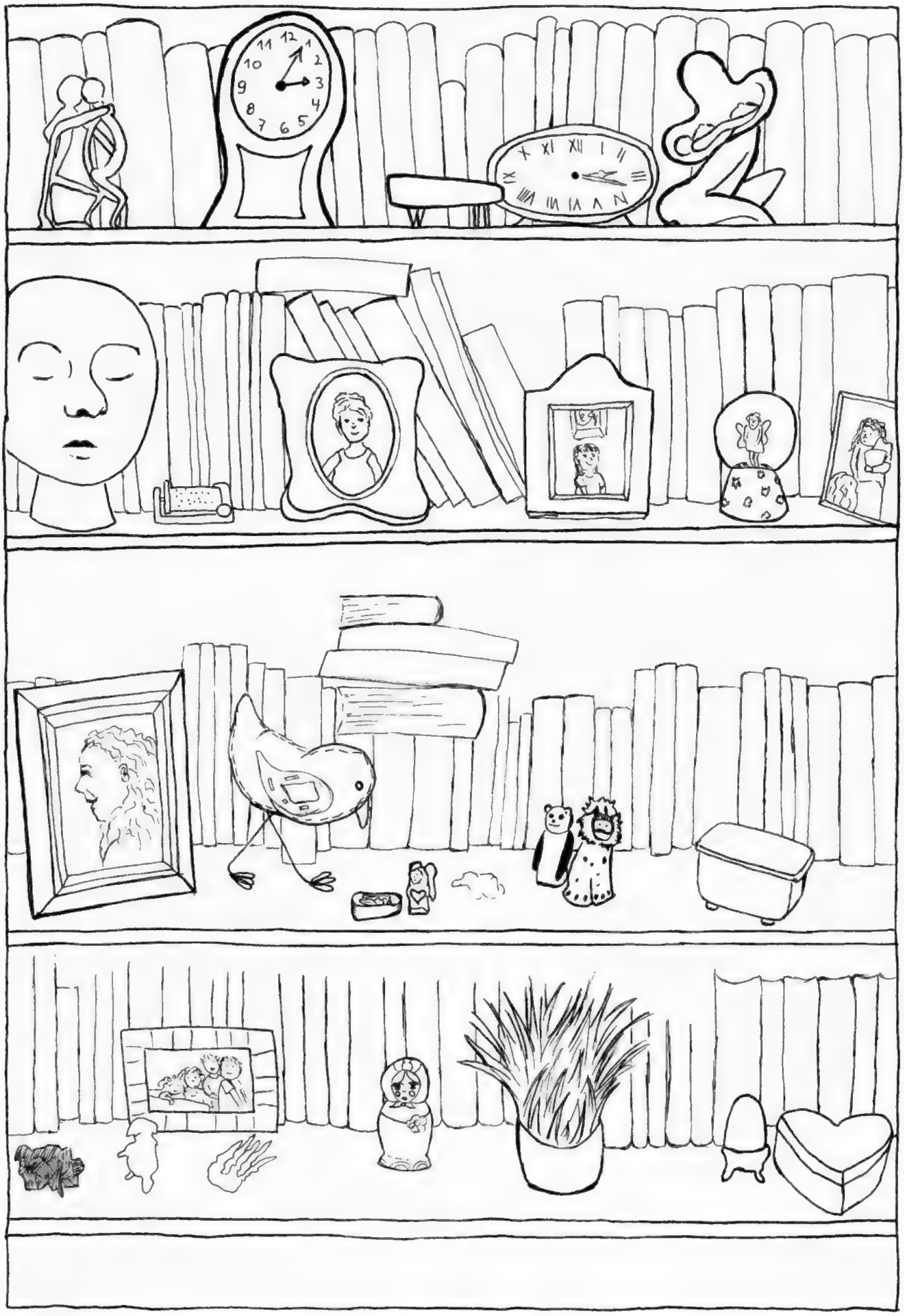
NA GUT, MEINE BODENLOSE EINSAMKEIT DAUERTE KAUM MEHR ALS EINE MINUTE AN. ABER DAS GEFÜHL BRANNTE SICH TIEF EIN.

ASSUNTA SCHATZ, ICH BIN HIER!

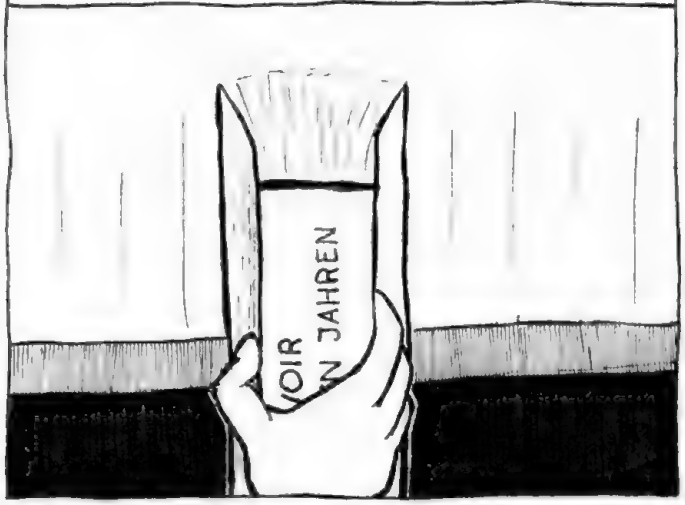
Entgleiten



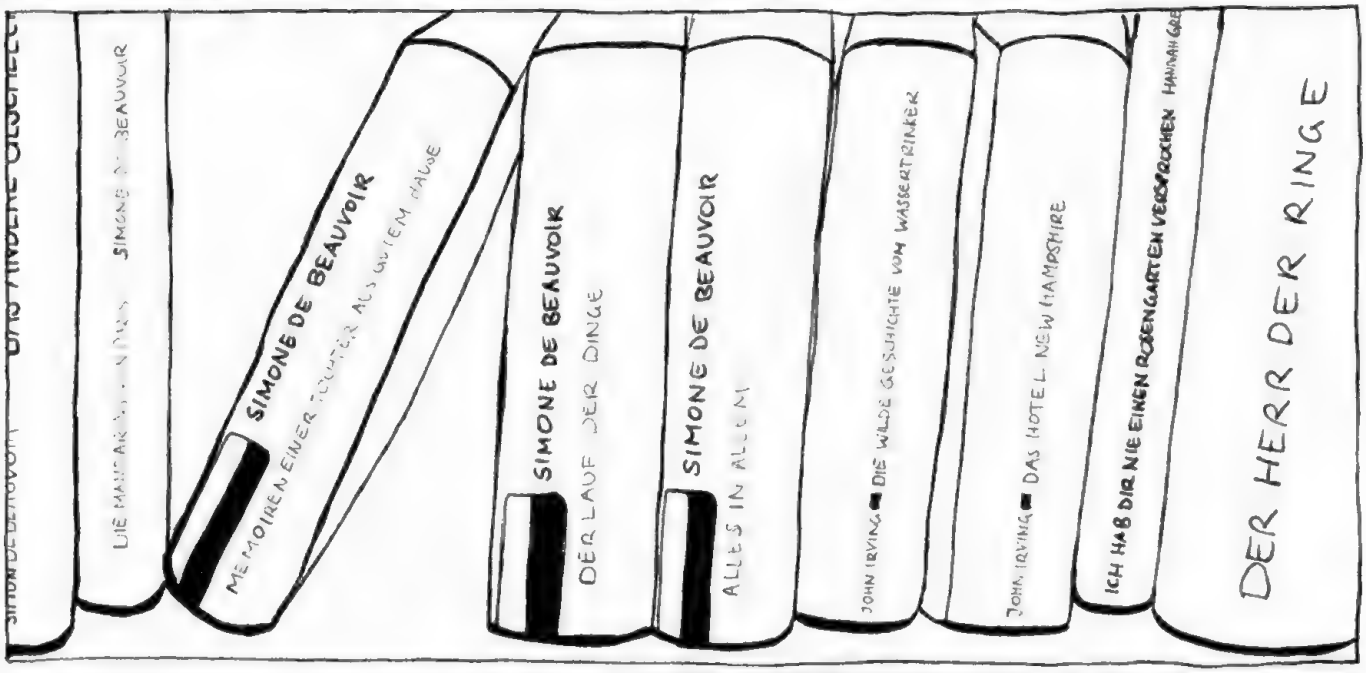
# Gespräche



EIN BLICK INS BÜCHERREGAL MEINER MUTTER IST AUCH EIN BLICK IN IHRE FRÜHEREN LEBEN, VON DENEN ALLE WIE ALTERNATIVE REALITÄTEN EXISTIEREN: PLAUSIBEL, DOCH UNGREIFBAR.

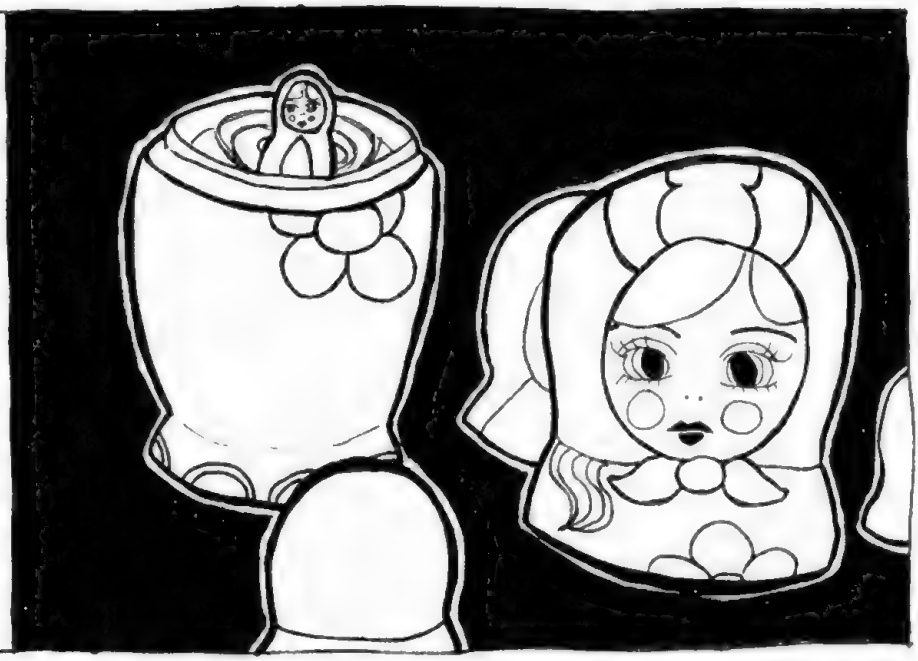



JEDES BUCH ENTHÄLT GEDANKEN, DIE SIE DURCH BESTIMMTE LEBENSABSCHNITTE BEGLEITET HABEN.

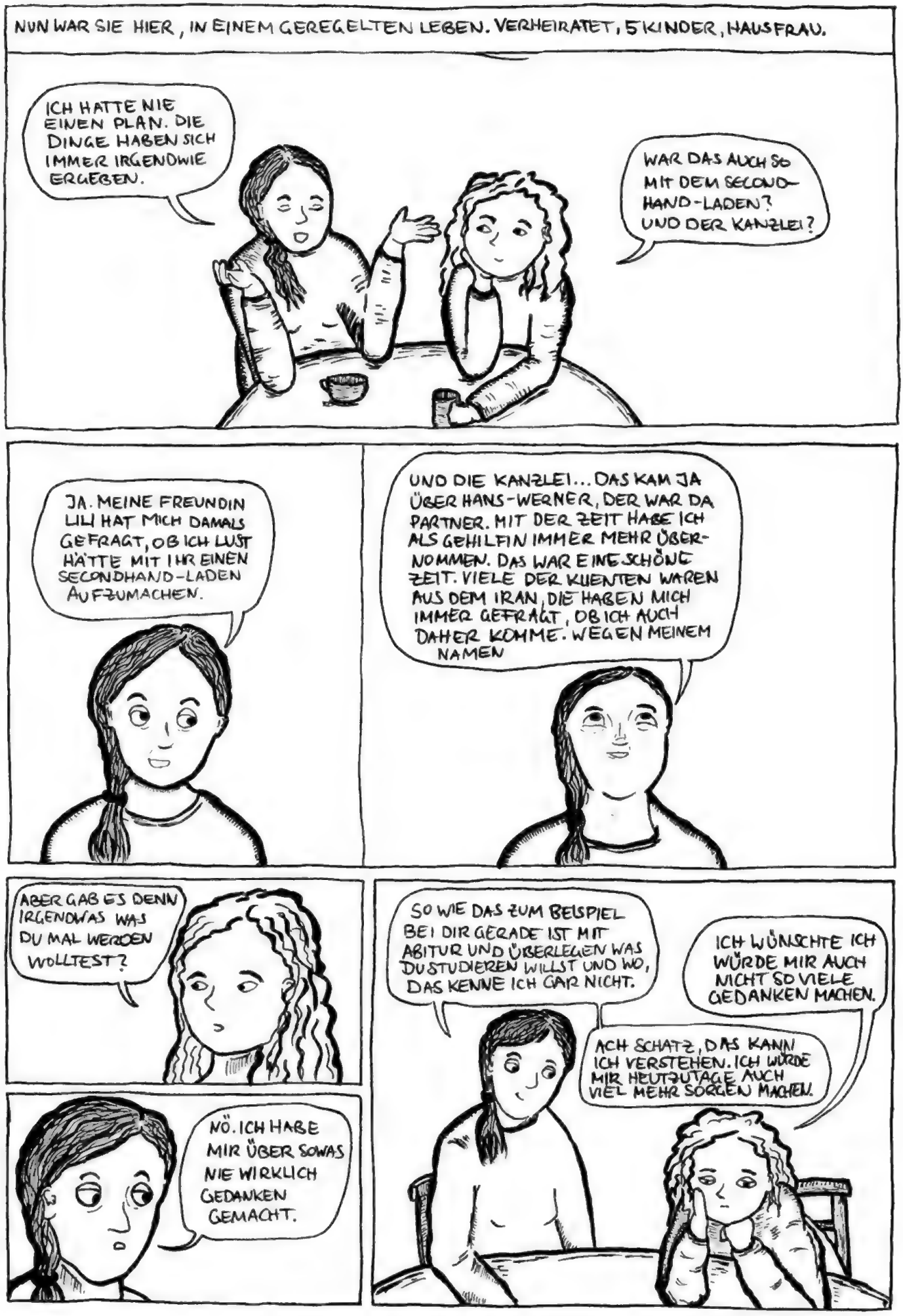

SIMONE DE BEAUVOIR
MEMOIREN EINER TOCHTER AUS GUTEM HAUSE
SIMONE DE BEAUVOIR
DER LAUF DER DINGE
SIMONE DE BEAUVOIR
ALLES IN ALLEM
JOHN IRVING ■ DIE WILDE GESCHICHTE VOM WASSERTRINKER
JOHN IRVING ■ DAS HOTEL NEW HAMPSHIRE
ICH HAB DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN HANNAH GRE
DER HERR DER RINGE

MAMA HAT SCHON IMMER WENIG VON SICH ERZÄHLT. MAN MUSS SIE GANZ GEZIELT FRAGEN, SONST KOMMT SIE NICHT DRAUF, DASS IHR LEBEN VON INTERESSE SEIN KÖNNTE.

WIE DIE MATRJOSCHKA AUF DEM REGAL STELLE ICH MIR SIE VOR, WO IN JEDER MADAME EINE WEITERE, GANZ EIGENE PERSON VERBORGEN LIEGT.



NUN WAR SIE HIER, IN EINEM GEREGELTEN LEBEN. VERHEIRATET, 5 KINDER, HAUSFRAU.


ICH HATTE NIE EINEN PLAN. DIE DINGE HABEN SICH IMMER IRGENDWIE ERGEBEN.
WAR DAS AUCH SO MIT DEM SECOND-HAND-LADEN? UND DER KANZLEI?
JA. MEINE FREUNDIN LILI HAT MICH DAMALS GEFRAGT, OB ICH LUST HÄTTE MIT IHR EINEN SECONDHAND-LADEN AUFZUMACHEN.
UND DIE KANZLEI... DAS KAM JA ÜBER HANS-WERNER, DER WAR DA PARTNER. MIT DER ZEIT HABE ICH ALS GEHILFIN IMMER MEHR ÜBERNOMMEN. DAS WAR EINE SCHÖNE ZEIT. VIELE DER KUENTEN WAREN AUS DEM IRAN, DIE HABEN MICH IMMER GEFRAGT, OB ICH AUCH DAHER KOMME. WEGEN MEINEM NAMEN
ABER GAB ES DENN IRGENDWAS WAS DU MAL WERDEN WOLLTEST?
NÖ. ICH HABE MIR ÜBER SOWAS NIE WIRKLICH GEDANKEN GEMACHT.
SO WIE DAS ZUM BEISPIEL BEI DIR GERADE IST MIT ABITUR UND ÜBERLEGEN WAS DU STUDIEREN WILLST UND WO, DAS KENNE ICH GAR NICHT.
ICH WÜNSCHTE ICH WÜRDE MIR AUCH NICHT SO VIELE GEDANKEN MACHEN.
ACH SCHATZ, DAS KANN ICH VERSTEHEN. ICH WÜRDE MIR HEUTZUTAGE AUCH VIEL MEHR SORGEN MACHEN.

SOLCHE UNGESTÖRTEN GESPRÄCHE, NUR MAMA UND ICH, GAB ES IN MEINER JUGEND SELTEN.

SIE WAREN KOSTBARKEITEN, DIE UNVERHOFFT ZUSTANDE KAMEN UND MEIST JÄH ENDETEN.

MAMAAAAAA ICH HAB HUUNGEEERRRR

ICH MACH JA SCHON WAS!

NUDELN.

SCHON WIEDER?

WEM DAS NICHT PASST, KANN BROT ESSEN.

...ZENTRALE RUFT DURCH: MESSERSTECHEREI IN GAARDEN. BLAULICHT AN, LOS. ALS WIR ANKOMMEN MACHT UNS EINE PANISCHE FRAU AUF, PATIENT LIEGT IN DER KÜCHE. RIESENSCHWEINEREI! BLUT SPRITZT ÜBERALL HIN, IM DARM IST EIN WAHNSINNIGER DRUCK.

RULPS

LOT! WIR ESSEN NOCH!

HAHAHAHAHAHA

ACH, STELLT EUCH NICHT SO AN. ALSO, WIR EDSTMAL INTUBIERT UND BEATMET...

SOLL ICH DEN GESCHIRR-SPÜLER EINRÄUMEN?

NEE, LASS MAL. ICH MACH SCHON.

ES ALLE SEIN

KÖNNTE SO EINFACH VERSCHWINDEN

LOT? ICH BRINGE GIOVANNA INS BETT. KÜMMERST DU DICH UM DIE JUNGS?

SOBALD MEINE GESCHWISTER IM BETT WAREN, GINGEN AUCH MAMA UND MEIN STIEFVATER IN IHR ZIMMER, MACHTEN EINEN KRIMI AN, K.O. VOM TAG.

NACHT, MEIN SCHATZ!

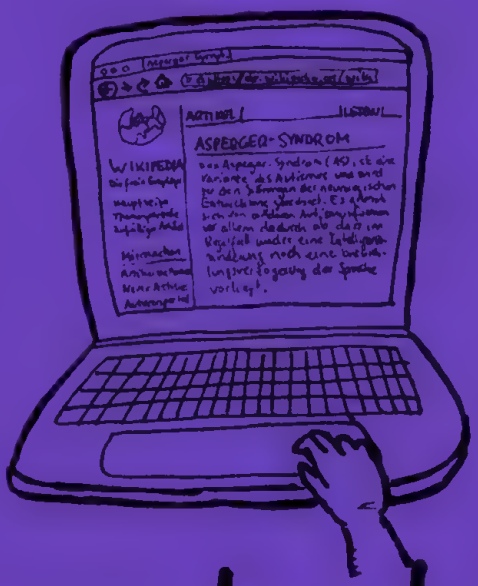
NACHT, MAMA!

ERST VIELE JAHRE SPÄTER FIEL MIR AUF, DASS SICH ALL MEINE INTERAKTIONEN MIT MAMA ZUHAUSE ABSPIELTEN.

SIE MOCHTE KEINE MENSCHENMENGEN, KAM NIE ZU MEINEN FUßBALLSPIELEN ODER SCHULFESTEN, SIE MIED ELTERN-ABENDE, GING NICHT INS KINO, KAM NIE MIT AN DEN STRAND.

BRACHTE ICH FREUNDE MIT NACH HAUSE WAR SIE ANGESPANNT, ALSO VERBRACHTE ICH DIE MEISTE ZEIT WOANDERS.

WIR FANDEN IMMER SELTENER ZUEINANDER.




# Neuigkeiten

IM FRÜHJAHR 2012 BEKAM MAMA IHRE OFFIZIELLE ASPERGER DIAGNOSE, MEIN STIEFVATER HAT ES MIR AM TELEFON ERZÄHLT. EIN PAAR MONATE VORHER, ALS ICH ÜBER WEIHNACHTEN ZUHAUSE WAR, HATTE ER GESCHILDERT WIE DER DIAGNOSE-PROZESS INS ROLLEN KAM. SEINE ERSTE VERMUTUNG, GESPRÄCHE MIT MAMA, UND SCHLIESSLICH ÄRZTE UND TESTS. ICH WAR DAMALS SKEPTISCH UND JETZT ÜBERRASCHT.

UND WIE GEHTS MAMA JETZT DAMIT?

VIELLEICHT WUSSTE ICH JA NUR NICHT GENUG ÜBER DAS ASPERGER SYNDROM.

WIKIPEDIA

ARTIKEL

ASPERGER-SYNDROM

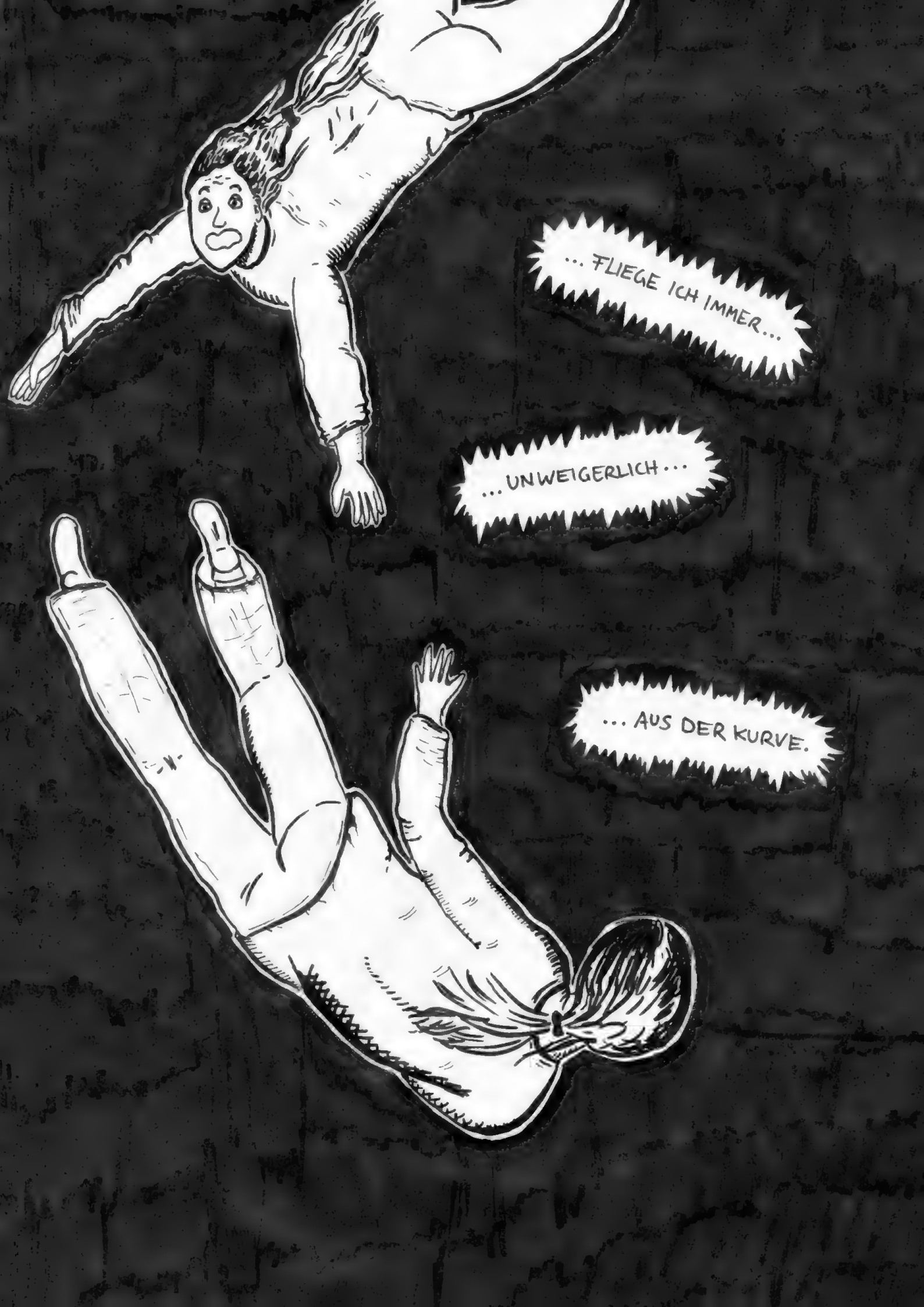
ABER ICH KONNTE SIE EINFACH NICHT MIT DEN SYMPTOMEN ZUSAMMENBRINGEN. NICHT MIT ALLEN ZUMINDEST.

MAMA HINGEGEN WAR GANZ BESCHWINGT.

ICH HAB DAS GEFÜHL, EINE RIESIGE LAST IST VON MIR ABGEFALLEN. ICH BIN TOTAL ERLEICHTERT!

ERLEICHTERT?

JA! MEIN LEBEN LANG IST ES SO, DASS DIE DINGE EINE WEILE GUT LAUFEN. ABER IRGENDWANN...


... FLIEGE ICH IMMER...
...UNWEIGERLICH...
... AUS DER KURVE.

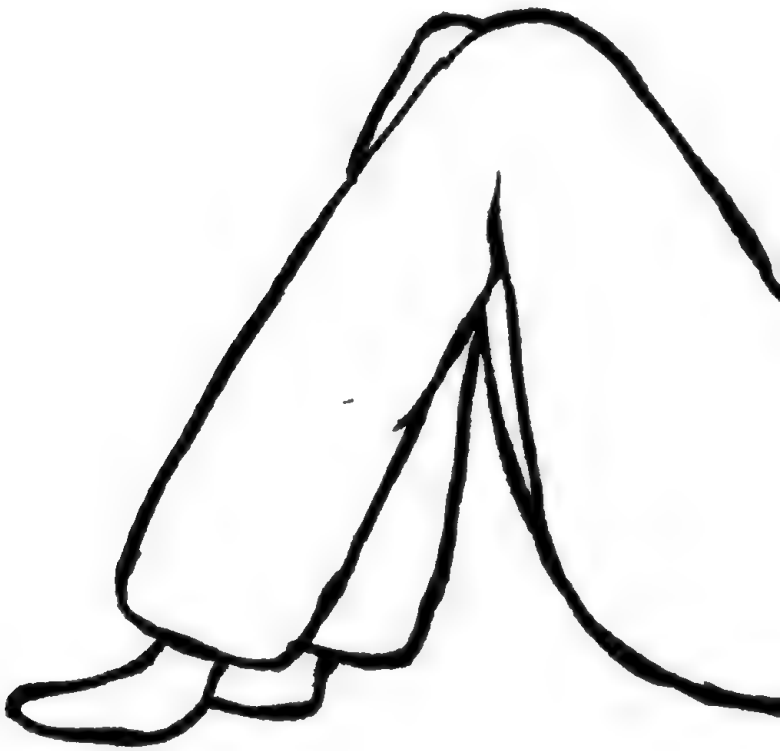
ICH DENKE DANN – WIEDER VERSAGT. ICH HÄTTE MICH MEHR ANSTRENGEN MÜSSEN.
ANDERE KRIEGEN DAS DOCH AUCH HIN.
ABER JETZT WEIß ICH, ICH BIN NICHT SCHULD! ICH BIN EINFACH SO UND DAS IST OK.

MAMA IST DOCH KEIN BISSCHEN SO WIE MAX VON PARENTHOOD. ODER SHELDON.

ABER PLÖTZLICH IST ALLES WAS SIE SAGT UND TUT "TYPISCH ASPERGER-AUTISTIN".

ALS OB IHRE PERSÖNLICHKEIT EINZIG AUF DIESEM SYNDROM BERUHEN WÜRDE.

HM. DIE DIAGNOSE WÜRDE SCHON EINIGES ERKLÄREN.

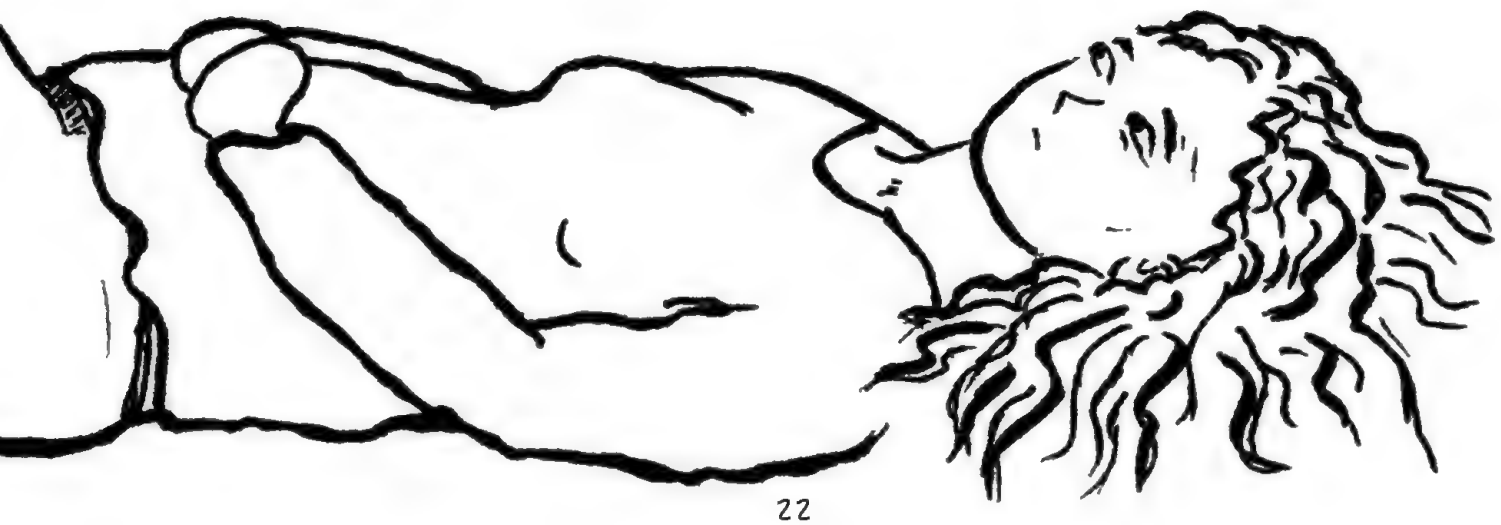


HAT SIE DESHALB GESAGT, SIE IST SICH MANCHMAL NICHT SICHER, OB SIE IHRE KINDER LIEBT? HAT SIE DESWEGEN NICH GEMERKT, DASS MICH DAS VERLETZT HAT?

ICH WÜNSCHTE, SIE WÄRE VON IHREN ELTERN NICHT SO ALLEINE GELASSEN WORDEN.

OB IHR LEBEN WOHL ANDERS VERLAUFEN WÄRE, WENN SIE FRÜHER DIAGNOSTIZIERT WORDEN WÄRE?

MELDET SIE SICH DESWEGEN SO SELTEN BEI MIR?



Assunta Alegiani

© 2020

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

# Panel by Panel

## Considering Life on the Autism Spectrum Through Making an Auto/Biographical Comic

Assunta Alegiani (Berlin)

An image that lingered in my head, an image conjured by something my mother had said, stayed with me for years – my mother in free fall through darkness. This is what I pictured when she, at age 50 and freshly diagnosed with Asperger Syndrome, told me that throughout her life, no matter how well things were going, there always came a point where she would be thrown ›out of the curve‹.[1] Over time my urge grew to materialize this image, to explore my feelings attached to it. Through drawing I could give it concrete shape, out of which developed my comic *Entgleiten*, a portrait of my relationship with my mother in the light of her diagnosis. The artist Eva Cardon writes that »from the point of view of the artist, comics also lend themselves for self-reflection. For this reason, many authors use the genre mainly to process their personal situation with a visual diary« (161). *Entgleiten* is not a diary exactly, but it protocols my process of making sense of the past in the light of the present. Joel Michael Reynolds uses the concept of the extended body to describe the complex interconnections of environmental, biological, and socioeconomic factors in shaping someone's degree of ability within a social setting (33). Though I was not aware of this concept when I was working on *Entgleiten*, my mother's extended body was essentially what I was trying to understand through the making process. I wondered what it must have been like to go through a large portion of life undiagnosed, how the lack of diagnosis might have played a part in some of the difficulties in my relationship with my mother, and how to understand the changes in her that the diagnosis had initiated. It was a way to both engage with her experience and make sense of my own from my perspective as a child with an autistic parent, a perspective I would have liked to read about when I was seeking to better understand our relationship and one I found to be missing in the general discourse around autism spectrum conditions (ASC)[2]. In the following paper, I reflect on making the auto/biographical comic *Entgleiten*. To begin with, I will briefly outline how ASC, gender and age intersect in condi-

tioning an environment that contributes to or hinders a flourishing life. I will then consider the way comics artists use the medium to draw out the discrepancies between internal and external environment, and how I was able to explore these through comics' formal features in the process of making *Entgleiten*.

## Making *Entgleiten*

*Entgleiten* is drawn in black ink pen on A4 printing paper and I self-published it as an A5 zine in 2020. The content is divided into vignettes that can stand for themselves but also connect if read in sequence. The form was inspired by Gabrielle Bell's *Everything is Flammable* (2017), a comic that begins when her mother's house burns down and tracks Gabrielle's subsequent visits to her mother to help her set up a new home. To use vignettes felt like an accurate representation of working through fragmented memories and events that I was trying to make sense of with the new knowledge of my mother's diagnosis and with some distance. Creating a longer narrative would have forced me to impose a kind of closure that I was not able to grasp. The form of vignettes also allows me to come back to the comic and add to it. Though the comic is self-contained, it was made with the intention to continue it, which I started on this year. In its current form, *Entgleiten* focuses on my mother's diagnosis and her life prior to it. In the continuation, I focus on the time post-diagnosis.

*Entgleiten* portrays both my own life as well as my mother's, thus moving between autobiography and biography. I use the term auto/biography to mark this kind of hybrid focus, also to be found, for example, in Art Spiegelman's *Maus I+II* (1986, 1992) and Alison Bechdel's *Fun Home* (2007).[3] To portray somebody else's life can easily cross a line. Throughout the creative process, I was constantly negotiating what to show and what to omit to be able to work through my memories and thoughts without compromising my mother's privacy. I considered interviewing her to make it more of a collaborative work, but ultimately decided against this. Instead, to anchor the comic in my point of view and to make clear that *Entgleiten* was my subjective account of events, I employed narration in the text boxes. This split between the narrating I and the narrated I helped me enter a conversation between my past and present selves to mediate my experience then and what I knew now as a result of a process of reflection. Cartoonist Chris Ware describes his work process as one that, in part, is intuitive, through drawing without doing a fixed page layout beforehand. »I'd like the panels to have the same sort of organization on the page that I feel that certain events have in my mind, where certain things kind of swirl around or connect in ways that I don't quite understand.« (qtd. In Chute 2014, 228). It is a way to generate thought processes through making which I, too, found helpful in thinking my way through the material and organizing the page. Usually I started out with the text and a rough idea of how I wanted it to divide the

panels, though sometimes it developed the other way around, with a clear image I had in mind that I would later organize the text around. In both cases, the other panels would develop as I was moving along, sometimes also changing text or moving it around in the process.

**The Intersection of ASC, Gender and Age**

Developing *Entgleiten* was part of my master's thesis, for which I researched how ASC (Autism Spectrum Conditions) is represented in auto/biographical and pedagogical comics.[4] Through this research I learned about the complicated diagnostic history of Asperger Syndrome and the role gender plays in the diagnosis,[5] or misdiagnosis, of ASC. In recent years, accounts of women diagnosed later in life have increasingly been reported on,[6] just as the medical research community has begun to study ASC in girls and women, specifically. It appears that for girls and women age is a relevant factor in receiving a diagnosis and access to adequate support systems. Though the research is still in its early stages (Bargiela et al., 3282) there is increasing evidence for the existence of a female ASC phenotype (Bargiela et al., 3282), meaning ASC presents differently in girls and women than it does in boys and men, which could account for why females are diagnosed less often and much later than males. Getting diagnosed with ASC later in life has wide-ranging implications for an individual's life trajectory:

> People with ASC are at risk of a range of emotional, behavioural, social, occupational and economic difficulties (e.g. Howlin and Moss 2012). The timely identification of ASC can mitigate some of those risks and improve quality of life, for example by identifying needs and appropriate interventions, increasing access to services, making others less judgemental of the person with ASC and their parents, reducing self-criticism, and helping to foster a positive sense of identity (Hurlbutt and Charmers 2002; Portway and Johnson 2005; Ruiz Calzada et al. 2012; Russell and Norwich 2012; Wong et al., 2015). Compared to males, females are at substantially elevated risk of their ASC going undiagnosed: their difficulties are frequently mislabelled or missed entirely (Lai and Baron-Cohen 2015). (Bargiela et al., 3281).

In their study, researchers Sarah Bargiela et al. have found many of their study subjects, women diagnosed with ASC between 19 and 30, to believe »a delayed diagnosis had been detrimental to their wellbeing and education« (3286), due in part to a lack of knowledge of how ASC presents in females (3286). Considering the gender ratio in adult ASC diagnostic services is lower than in child services (Leedham et. al, 136), greater age seems to increase the chances for a (delayed) diagnosis and, with respect to gender, plays a key role in receiving necessary support. Thus, for women, age could be considered a decisive factor in how life with ASC is experienced. A study that looked at the experiences of women who were diagnosed with ASC in late adulthood, at age 40 and over, found that »[o]ne influence on declining mental health pre-diagnosis was the lack of agency women had in understanding themselves,

something these women had lived with for many years« (Leedham et al., 143). The image of my mother in free fall is essentially a visualization of this feeling of lacking agency that has accompanied the greater part of her life (19). In it, her out-of-control body is drawn against a black background that swallows the panel borders to translate a sense of isolation and limitlessness, lack of agency experienced as lack of control.

While some of the study subjects had likely found it difficult to integrate the diagnosis into their identity in middle to late adulthood, many had found relief and power in it, including »letting go of guilt associated with meeting their own needs« (Leedham et al., 144). This notion of guilt and relief was a main aspect I wanted to include in my comic, as it confounded me at first. The two-page sequence of my mother in free fall resolves with her realization »Aber jetzt weiß ich, ich bin nicht schuld! Ich bin einfach so und das ist ok.« (transl.: »But now I know it's not my fault! I just am this way and that's ok«, 19-20). In the two panels prior, her facial expression shows despair and exhaustion, then frustration and anger. But in the last panel, at this realization, it changes to a slight smile, her eyes tired but her face relaxed. This reaction is mirrored in Daniela Schreiter's *Schattenspringer 2*, part of an autobiographical comics-trilogy in which the creator portrays her life with Asperger Syndrome, receiving her diagnosis only in her 20s. Of this, she writes: »Bei mir setzte auf einmal eine unglaubliche Erleichterung ein. Ich wusste endlich, wer ich bin! Warum ich so bin! Und dass das völlig in Ordnung ist und ich mich nicht dafür schämen musste [...] // Ich hatte keine Schuld an meiner Andersartigkeit.«[7] (155) In both accounts, there is hopefulness, the diagnosis a springboard for reconsidering crippling assumptions that have shaped the sense of self.

## Drawing Out the ›Extended Body‹ in Comics

The relief a diagnosis brings can be a starting point for finally beginning to develop a sense of agency. Certainly, my mother's diagnosis kicked off a process of self-exploration in her, a kind of re-situating in the world from a vantage point suddenly shifted at 50 years old. I came to think of my mother's life as pre- and post-diagnosis because of the changes the diagnosis initiated in her. »However one conceives of it, at no age is the good life merely a question of individual will or ability – it is possible only thanks to social contexts and environments that support it«, writes Joel Michael Reynolds (31). Making the comic, I considered how her social context had determined her well-being over the years, with the lacking diagnosis a compromising factor. Reynolds proposes the concept of the extended body to think about the relationship between the body, the social, and the natural environment, which he deems is at the heart of the debate over the meaning of disability (Reynolds, 33). The concept »refers to the ways in which one's body always extends into its environment, just as its environment extends into it« (33). He further stresses that one's environment and body are »conditioned

by what we would call my *social body* – my class, race, place, gender, sexuality, ethnic history, and so on, and the power and networks they afford« (33).

Many comics that depict illness or disability visually translate the challenges of navigating the external environment and the impact it has on the internal. Throughout the *Schattenspringer* comics, Schreiter draws herself with feelers on her head to signify her difference, likening herself to an alien on planet Earth. These feelers are only ›out‹ when she is in an environment she feels at ease in, such as her apartment or when she plays video games with friends. Describing a common coping mechanism among females, so-called camouflaging,[8] they withdraw as soon as she has to navigate the world. In *Dumb – Living Without a Voice* (2018) Georgia Webber also finds a striking visual metaphor for the struggle between her personal needs and an environment that does not accommodate them. The comic details Webber's experience with a vocal chord injury that renders her temporarily disabled and requires her to avoid speaking for months to expedite the healing process. Her character splits into two versions, one drawn in a black line, the other in a red one (27). This splitting of her self literalizes her struggle to adapt to her temporary disability in an ableist world. She also depicts how her ability to work is significantly compromised by her illness and the anxiety that the bureaucratic process leaves her with as she becomes dependent on disability support.

Visual metaphor and the possibility to contrast text and image render comics a medium adept at expressing the discordance between inner life and external environment. In my process of contemplating the way my mother's environment might have affected her in the past, I made use of this potential in the making of the comic. In one image, my mother is shown vacuum cleaning as loud music plays above her body. In the image (3) sound is represented as jagged, swirling lines. These lines (with faint text in between) stand in for the music, while harsher, more zig-zaggy lines jut out from the vacuum cleaner. The sounds in the image envelop her and act as a sort of shield. Imagining the high noise level that was often the background sound in our household, I came to understand that she had developed a coping mechanism through the intentional increase of selected sound sources when our chaotic and crowded home life overwhelmed her. Similarly, I make use of visual hyperbole – my mother as a T-Rex (4) – to contrast my past assumptions about her insensitivity to external stimuli with more present-day insight through the narration.

## Composing environment

In the process of making the comic, I realized that I had spent little time with my mother outside of the house since my siblings had been born. Thus I set the majority of the vignettes inside the house to characterize my mother's environment as a full-time caretaker of five children and the household, one in which she was rarely able to be alone.[9] The panels where

she is seen in action show her carry out domestic tasks such as cleaning, cooking, and caring for children. A simple three-tier structure with mostly one to two panels per tier is the base panel structure. A page that shows my mother and me in conversation largely follows this structure. In this sequence, we sit at a table drinking tea (14). The panels are sparse, there is no background, the focus is on the text while on the page overall the focus is on my mother, with two panels in the middle tier that frame her close-up. It is a rare instance where she is shown to speak at length, the panel framing her upper body and the speech bubble only. This panel layout changes on the next page, where the obligations of domestic life textually and visually interrupt the previous sequence. A jagged speech bubble that indicates ›yelling‹ protrudes from one panel into another (15), interrupting the calm conversation that was shown on the previous page in which my mother reflects on her past.

The following panel is split into four. It shows my mother making dinner, performing the various tasks that follow after dinner, cleaning up and putting children to bed. In-between is a panel that shows the family at the dinner table. It is crowded, with bodies and speech bubbles competing for space, overlaying each other. I wanted it to feel overwhelming to navigate, to feel chaotic and claustrophobic at the same time. My mother's presence on this page is marked by the absence of her body and speech. In the two panels split into four, fragments of her body are only visible as they pertain to the activity of the task she carries out. Hands holding a pot, shoulders propping up a sleeping child's head. What she says in these panels is short, reactions to what other family members do or say. In the last panel on this page, my mother's body is entirely absent; just a speech bubble from outside the panel indicates that she is leaving the room. I wanted to convey the sense that my mother is disappearing behind all these tasks to take care of others with little to no time for herself and her needs. In my continuation of the comic, this environment has changed as we children have become adults.

## Time and Aging in Comics

Depictions of aging and old-age often focus on the decline of the body and cognitive ability. According to Irmela Krüger-Fürhoff, the »multiplication and individualization« of depicting old age in comics is achieved »through the shaping of the specific corporeality of the comic characters. This is obvious insofar as the body is a central place where and in which processes of aging are experienced« (my translation, 164).[10] Comics, Krüger-Fürhoff points out, add to a greater variety in representing the experience of old age. However, the passage of time I considered in making the comic was not about the aging that alters the body but about the changing circumstances both in- and external that can hinder or enable a flourishing life. We age throughout all life stages, and with this aging our extended body changes, too. In *Entgleiten*, my mother and I grow older as our relationship changes. Comics scholar Hilary

Chute points to comics' »ability to use the space of the page to interlace or overlay different temporalities, to place pressure on linearity and conventional notions of sequence, causality, and progression. […] This is what the form of comics always does best: enacting, rather than only thematizing, the relationship of past and present.« (Chute 2016, 235) This ›enacting‹ of past and present makes felt the simultaneity with which both contribute to our sense of self and perception of our presence. As Scott McCloud writes, »in comics, the past is more than just memories for the audience and the future is more than just possibilities. […] Both past and present are real and visible all around us. […] Wherever your eyes are focused, that's now. But at the same time your eyes take in the surrounding landscape of past and future.« (104). As such, comics can convey the experience of aging in the sense that it is, too, the experience of different temporal realities from an ever-changing point of view.

Two panels show my mother's bookshelf full of objects accumulated over time (12) as well as specific book titles (13). Both function to characterize her and to refer to her life lived, to the many different life phases she had already experienced by the time she was diagnosed with Asperger Syndrome, the way her extended body had morphed over time. Her objects had always been a way for me to access her past experience, which seemed remote to me otherwise, as she never speaks about it unless specifically asked. Similar to comics panels composing a page, the shelf puts the objects it holds in relation to one another as they refer to differing planes of time that layer and interweave, eschewing linearity. As such, like panels on a page, the drawn shelf represents the workings of memory, the way we carry in us past and present all the same.

McCloud has stressed how panel size, frame and the usage of bleeds all contribute to the way the reading flow of comics is directed, as well as to the experience of duration, time and what is given emphasis (McCloud, 99–106). When using bleeds, »[t]ime is no longer contained by the familiar icon of the closed panel, but instead hemorrhages and escapes into space. [...] Such images can set the mood or a sense of place for whole scenes through their lingering timeless presence«, he writes (103). In *Entgleiten*, I made use of bleeds in a few full- or double-page spreads. With each I intended to convey a sentiment that is overarching to the comic and that would invite a reader to linger. For example, in a double-page spread a drawing of my mother holding me is repeated four times; in each we grow older and, in the last two, I increasingly slip from her grip. There is no text. It is a timeline that visualizes a feeling, the gradual process of slipping away over a long period of time that my mother and I both experienced as I grew older.[11] My aging is immediately visible through the vast developmental changes between a baby, a young child, an older child and a teenager while her aging is less obvious, mainly marked through changing hair lengths and styles.

Aging is, among others things, the process of amounting experience of oneself as an actor within a social fabric and, equipped with this, to develop a stronger sense of self and agency. But my mother, to some degree, was only able to begin this process when she was 50, once

she received her diagnosis. As I learned more about autism, I came to see the structural shortcomings that contributed to her late diagnosis, which make her experience a common one for many women with ASC. And through comic-making I could excavate thoughts and feelings that were not yet readily formulated, give them shape without imposing a tight narrative structure. It enabled me to think through her experience within our family environment as well as to process some of my own difficult feelings regarding our relationship.

**Bibliography**

Bargiela, Sarah et al.: The Experiences of Late-diagnosed Women with Autism Spectrum Conditions. An Investigation of the Female Autism Phenotype. In: Journal of Autism and Developmental Disorders, 46 (2016), p. 3281–3294.

Bargiela, Sarah (W), Standing, Sophie (A): Camouflage. The Hidden Lives of Autistic Women. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2019.

Bechdel, Alison: Fun Home. A Family Tragicomic. Boston and New York: Houghton Mifflin Harcourt (First Mariner Books Edition), 2007.

Bell, Gabrielle: Everything is Flammable. Minneapolis: Uncivilized Books, 2017.

Cardon, Eva: ›Us Two Together‹. Creating an Autobiographical Visual Narrative about Dementia. In: DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for NarrativeResearch / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung, 6.2 (2017), p. 160–175.

Chute, Hillary L.: Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge: Harvard University Press, 2016.

Chute, Hillary L.: Outside the Box. Interviews with Contemporary Cartoonists. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2014.

Gallardo, Maria and Gallardo, Miguel: Maria y yo. Bilbao: Astiberri, 2007 [2017].

Hill, Amelia: Autism. ›Hidden pool‹ of undiagnosed mothers with condition emerging. In: The Guardian. <https://www.theguardian.com/society/2016/dec/26/autism-hidden-pool-of-undiagnosed-mothers-with-condition-emerging>. 26.12.2016. Accessed: 26.09.2019.

Hill, Amelia: ›Diagnosis is rebirth‹. Women who found out they were autistic as adults. In: The Guardian. <https://www.theguardian.com/society/2021/nov/19/diagnosis-women-autism-later-life>. 19.11.2021. Accessed: 19.06.2022.

Hull, Laura et al.: ›Putting on my Best Normal‹. Social Camouflaging in Adults with Autism Spectrum Conditions. In: Journal of Autism and Developmental Disorders, 47 (2017), p. 2519–2534.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Entfaltungen. Alternde Körper im Comic. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung, #7.5 (2021), S. 163–187. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure7.5/krueger-fuerhoff>. 05.07.2021.

»Leben mit Asperger – ›Ich habe mich wie ein Alien gefühlt.‹« On: Deutschlandfunk Kultur. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/asperger-autismus-depression-100.html>. 10.04.2022. Accessed: 07.10.2022.

Leedham, Alexandra et al.: ›I was exhausted trying to figure it out‹. The experiences of females receiving an autism diagnosis in middle to late adulthood. In: Autism, 24(1) (2020), 135–146.

McCloud, Scott: Understanding Comics. The Invisible Art. 27th ed. New York: William Morrow, 1994 [1993].

Reynolds, Joel Michael: The Extended Body. On Aging, Disability, and Well-Being. In: What Makes a Good Life in Late Life? Citizenship and Justice in Aging Societies. Special Report. Hastings Center Report, 48.5 (2018), p. 31–36.

Schreiter, Daniela: Schattenspringer 2. Per Anhalter durch die Pubertät. Stuttgart: Panini Comics, 2020 [2015].

Spiegelman, Art: Maus I. My Father Bleeds History. New York: Pantheon Books, 1986.

Spiegelman, Art: Maus II. And Here My Troubles Began. New York: Pantheon Books, 1992.

Webber, Georgia: Dumb. Living Without a Voice. Seattle: Fantagraphics Books, 2018.

1] A direct translation of the German idiom »Aus der Kurve fliegen«, meaning to lose control and screw things up.

2] In my usage of autism spectrum condition, I follow Bargiela et al.'s reasoning: »We use the term 'autism spectrum conditions' (ASC) as a direct synonym for the DSM-5 term ›autism spectrum‹ (ASD). This is in accordance with views of members of the autism community, to be more respectful of neurodiversity. Our use of ›ASC‹ aims to convey that people on the autism spectrum show differences that include strengths as well as difficulties.« (Bargiela et al., 3281, footnote 1)

3] In both of these comics, the authors reflect on their respective relationships with their fathers, in the process of which both their own as well as their father's life is portrayed.

4] The title of my master's thesis is *Drawing Out the Invisible Difference: Autism-Spectrum-Disorder in Educational and Auto/biographical Comics*, submitted to Freie Universität Berlin in 2020.

5] In the DSM-5, the most recent version of the *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Asperger Syndrome was subsumed under the umbrella term Autism Spectrum Disorder, along with autistic disorder, childhood disintegrative disorder and pervasive developmental disorder not otherwise specified. This year, this change was also applied in the updated version of the I*nternational Classification of Diseases* (ICD-11).

6] For some examples of these personal accounts, see The Guardian articles *Autism. ›Hidden pool‹ of undiagnosed mothers* and *›Diagnosis is rebirth‹* and listen to the Plus Eins podcast episode Leben mit Asperger.

7] »Suddenly an incredible sense of relief set in. I finally knew who I am! Why I'm like this! And that that's totally ok and I don't need to feel ashamed [...] // It was not my fault that I was different.« (my translation).

8] For more information on camouflaging, see the educational comic *Camouflage* and the 2017 study ›*Putting on my Best Normal*‹.

9] The only part where she is alone is the sequence of her falling when she tells me about her diagnosis.

10] Original quote: »Diese Vervielfätigung und Individualisierung geschieht, so meine zweite These, stark durch die Ausgestaltung der jeweils spezifischen Körperlichkeit der Comicfiguren. Dies ist insofern naheliegend, als der Körper ein zentraler Ort ist, an dem und in dem Alterungsprozesse erfahren werden.« (Krüger-Fürhoff, 164)

11] ›To slip away‹ is the English translation of the German word ›entgleiten‹, the title of the comic.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

# *The Boys* intersektional und multimedial betrachtet

## Age und Gender als machtkonstituierende Kategorien in Comicreihe und Serie[1]

Ruth Gehrmann (Mainz) und Lisa Brau-Weglinski (Mainz)

### 1. Alter(n), Gender, Comics

Spätestens seit Susan Sontags Attestierung eines »double standard about aging« (Sontag, 31) erscheint die enge Verzahnung von Age und Gender offensichtlich. Beide Kategorien überschneiden sich nicht nur in der erlebten Erfahrung, sondern werden kulturell produziert und letztlich performt, wie Miriam Haller deutlich macht. Diese Analogie bezeichnet Haller mit Bezug auf Judith Butlers »Gender Trouble« als »Ageing Trouble« (Haller, 12). Hervorzuheben ist hier auch Margaret Morganroth Gullettes Grundlagentext der Aging Studies, *Aged by Culture* (2004), in dem sie erklärt: »The meanings of age and aging are conveyed in large part through the moral and psychological implications of the narrative ideas we have been inserting into our heads« (11). Wenn die identitätsstiftende Kategorie des Alters narrativ konstruiert ist, erscheint es nur passend, dass das Altern auch prominente künstlerische Beachtung findet. Ulrike Vedder erklärt: »Es sind solche performativen Inszenierungen, ihre sozialen und kulturellen Bedingungen, ihre Strategien und Unbewusstheiten, die in der Literatur in besonderer Weise zum Zuge kommen« (Vedder, 189). Tatsächlich lassen sich genreübergreifend alternde Körper und Lebenswirklichkeiten finden, von Albus Dumbledores weißem Haar bis hin zu *Grace and Frankie's* Wohngemeinschaft in der gleichnamigen Netflixserie (2015–22): Ältere Menschen bespielen viele Arenen des popkulturellen Raums.

Auch im Bereich der Comics wird die Lebenswirklichkeit älterer Menschen, die Veränderungen des Körpers und die Konzeption von Alter im Verhältnis zu Gender navigiert. Irmela Krüger-Fürhoff betont, dass Comics zu einer Vervielfältigung von Altersbildern beitragen, da sie ihren Protagonist_innen unverwechselbare Vergangenheiten zugestehen (Krüger-

Fürhoff, 162). Krüger-Fürhoff zeigt jedoch auch eine Tendenz des Comics auf, »Alter über Körperzeichen« zu präsentieren, die auch mit einer Betrachtung des alternden Körpers von außen einhergehen kann (Krüger-Fürhoff, 166). Wird Alter – analog zu Gender – allerdings als eine Perfomance verstanden, im Sinne eines »Doing Age« (Schroeter, 160), dann ist es auch losgelöst von körperlichen Merkmalen zu untersuchen. Ähnlich der Trennung von Gender und Sex oder Race und Ethnicity betonen die Aging Studies den Unterschied zwischen der biologischen Komponente und der kulturellen Lesart von Alter. Wie Anita Wohlmann in *Aged Young Adults* gezeigt hat, lässt sich Alter als kulturelles Konstrukt eben nicht nur an sichtbar gealterten Körpern zeigen, sondern gerade in der Darstellung eben jener, die sonst aufgrund ihres chronologischen Alters als ›jung‹ bezeichnet würden. Wohlmann fragt: »Or should we rather speak of a spectrum, in which the markers of young and old are flexible and situational?« (Wohlmann, 15).

Dieser Frage folgend, versucht dieser Artikel, sich dem kulturellen Konstrukt ›Alter‹ im Comic zu nähern. Er untersucht Alter als relationales Phänomen in der Comicreihe *The Boys* von Garth Ennis und Darick Robertson (2006–2012) und deren filmischer Adaption durch die Amazon Studios (2019–), und setzt dabei die Konstruktion von Alter in ein Verhältnis zu Konstruktionen von Gender. Im Zentrum von The Boys steht die Frage nach Macht und ihrer Kontrolle: Wenn Superheld_innen allmächtig sind, wer kontrolliert sie dann? Das kritische Hinterfragen des Superhelden-Topos stellt die Reihe und ihre Adaption auch in die Tradition von Alan Moore und David Gibbons *Watchmen* (1986–87); nicht von ungefähr wurde die Comicreihe in das Genre der »anti-superhero comics« aufgenommenen (Levivarieur). Dass es in dieser Welt keine Held_innen gibt, wird bereits in der sprachlichen Ausarbeitung deutlich: Statt von ›Superheld_innen‹ zu sprechen, heißen bei *The Boys* die Befähigten schlicht ›Supes‹. Das Werk ist hierbei satirisch überspitzt und will bewusst mit der Darstellung von Gewalt und Sex schockieren. Wie Ennis in einem Interview zusammenfasst, »this is going to be an extreme book and there's going to be a lot of naughty things in it« (MacDonald). Ennis' Spiel mit dem Tabu mag auch dazu führen, dass die Comics sehr unterschiedlich aufgenommen wurden: Während manche sie sie als Faschismuskritik verstanden (Levivarieur), wurde vor allem die Rolle der Frauen darin kritisiert.[2]

Im Zusammenhang mit diesen Entwicklungen mag es wenig überraschen, dass die serielle Adaption durch die Amazon-Studios einen dezidiert anderen Umgang mit Frauen als ihr Grundlagenmaterial präsentiert. Zum einen problematisiert sie Missbrauchsverhalten gegenüber Frauen stärker,[3] zum anderen wurden einige Rollen, die im Comic männlich dargestellt sind, als weiblich konzipiert. Für die Frage nach Alter ist vor allem ein ganz bestimmter *gender swap* interessant, nämlich die Rolle von James oder Madelyn Stillwell. Während im Comic James Stillwell als eiskalter Anzugträger erscheint, wird Madelyn Stillwell in der Serie als *Working Mom* eingeführt. Eine zentrale Dimension bleibt allerdings beiden Versionen erhalten: Stillwell nimmt eine elterliche Rolle für den Waisen Supe Homelander ein. Die

Rolle als Elternteil ist entscheidend, da Elternsein auch einen generationalen Unterschied etabliert und immer ein ›älter-als-sein‹ impliziert. Obwohl beide Stillwells nicht als körperlich gebrechlich porträtiert werden, werden sie durch die Rolle von Mutter/Vater gealtert, während Homelander parallel dazu infantilisiert wird.

Eine Analyse der Elternfigur Stillwell in *The Boys* birgt daher eine seltene Chance, die kulturelle Konstruktion von Alter im Comic zu untersuchen. In unserer Analyse wollen wir zeigen, dass Altersunterschiede in der Beziehung zwischen Stillwell und Homelander durch Interaktion und die Perfomance von Alter entstehen und als losgelöst von chronologischem Alter verstanden werden können. Dabei wird deutlich, dass die Ausführung der Vater- und Mutterrolle eine gegenderte Dimension aufweist, die auch das Verhalten von Homelander als Sohn beeinflusst. Das Beispiel von *The Boys* zeigt dabei, dass Alter erst im zwischenmenschlichen Verhältnis entsteht und daher als relationales Phänomen verstanden werden kann.

## 2. Der desinteressierte Vater: James Stillwell in Garth Ennis' und Darick Robertsons *The Boys* (2006–2012)

Die Comicreihe *The Boys* (2006–2012) umfasst in 72 Ausgaben eine große Zahl an Handlungssträngen und Charakteren, in unserer Analyse wollen wir uns auf die Vater-Sohn-Beziehung zwischen James Stillwell und Homelander konzentrieren. Daher müssen wir zunächst eine Abwesenheit benennen: Homelander hat keine Eltern, er wurde vom Waffenhersteller Vought-American gezüchtet, um übermenschliche Fähigkeiten zu entwickeln. Homelander hat seine Eltern also nicht verloren; er hatte niemals welche. Diesen Aspekt unterstreicht der Comic, indem er die Rolle der Mutter, die sonst untrennbar mit Fortpflanzung verbunden ist, negiert, denn Vought, »implant the thing [the fetus] in some retarded broad / kills her stone dead at birth. Not that anyone gives a shit about that« (Ennis/Robertson 2012a, 116). Homelander wird als Produkt entmenschlicht (»it«) und die Frau, die ihn austrägt, ist scheinbar nicht relevant für den Fortgang der Geschichte. Diese Leerstelle ist allerdings entscheidend, da Homelander in Stillwell eine ablehnende Vaterfigur findet, die er fortan zu beeindrucken sucht.

Homelanders Kindesrolle im Verhältnis zu Stillwell wirkt zunächst gegensätzlich zu seiner Konzeption als Superheld. Hier fungiert Homelander als Persiflage des hyper-maskulinen Superheldentopos, ein satirischer Superman, dessen Cape der amerikanischen Flagge nachempfunden ist. Wie Edward Avery-Natale zusammenfasst, war Superman »created as a representation of masculine fantasies« (Avery-Hale, 72). Der weiße, able-bodied Homelander verwebt somit, wie sein Name bereits vermuten lässt, Maskulinität mit überspitztem U.S. amerikanischem Patriotismus. Trotz dieser Parallelen unterscheidet sich Homelander jedoch in einem zentralen Aspekt von anderen Superhelden, denn er hat kein Alter-Ego; es gibt keinen Clark Kent zu seinem Superman. Jeffrey A. Brown erklärt mit Bezug auf Maskulini-

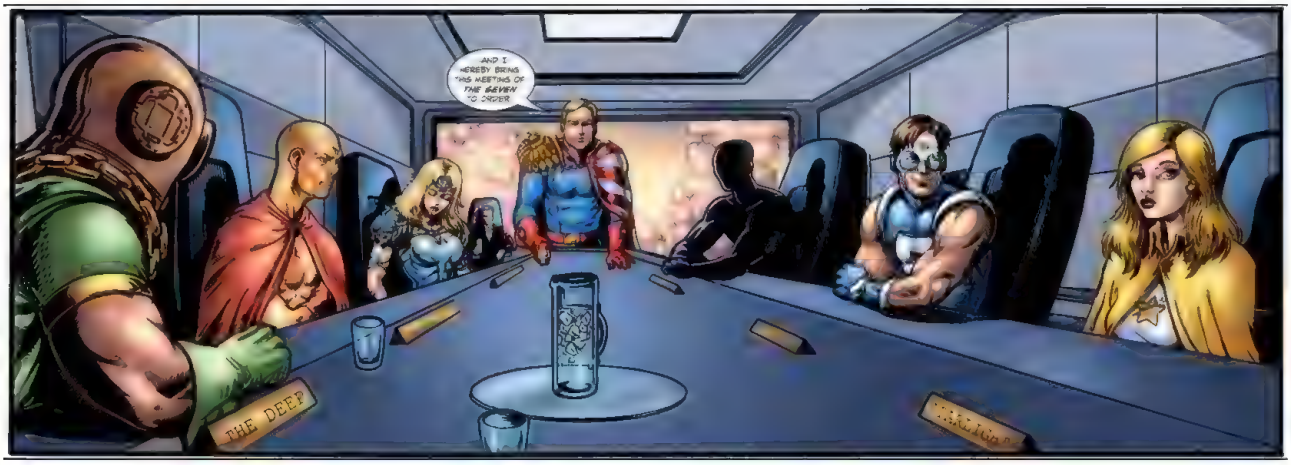



Abb. 1: Treffen der Seven mit James Stillwell im Schatten im Hintergrund (S. 81).

tät und Identität in Comics: »At the one end is the hyper-masculine ideal with muscles, sex appeal, and social competence; at the other is the skinny, socially inept failure« (Brown, 25). Homelander hingegen erscheint niemals außerhalb seines Superhelden-Selbst und wird auf die Stärke und Macht reduziert, die seiner Rolle innewohnt. Die Tatsache, dass er zu Wutanfällen neigt (Ennis/Robertson 2007, 86) oder nackt ein Flugzeug zum Absturz bringt (Ennis/McCrea, 28) verdeutlicht dabei das satirische Potential der Comics. Recht offensichtlich wird hier die Validität eben jener amerikanischen Werte verhandelt, die durch Homelanders unethisches Verhalten zur bloßen Werbekampagne verkommen.

Während die Öffentlichkeit Homelander als übermächtigen Supe feiert und seine nähere Umgebung ihn als brutalen Choleriker fürchtet, versteht ihn James Stillwell vor allem als eines: als ein Kind, das kontrolliert werden muss. Stillwell arbeitet in leitender Position bei Vought-American, die Firma hinter The Seven, deren Anführer Homelander ist und die in ihrer Besetzung als voll-kommerzialisiertes Pendant zu DCs Justice League fungieren. Stillwell wird als stereotyper Anzugträger porträtiert, klein und unscheinbar wohnt er den Treffen der Seven bei (Abb. 1).

Obwohl er sich im Hintergrund bewegt, ist seine Anwesenheit doch entscheidend: Er kontrolliert die Finanzen. Sowohl Stillwells Karriereorientierung als auch Homelanders körperliche Übermacht sind eng mit Maskulinität verbunden und stellen zwei Varianten amerikanischer Männlichkeit dar.[4]

In unserer Analyse nehmen wir nun James Stillwell als Homelanders desinteressierten Vater in den Blick, dabei lässt sich sein Verhalten mit stereotypen Lesarten von Väterlichkeit verbinden, wie sie Lothar Schon bereits Siegmund Freud zuschreibt, bei dem Väter als »strenge, unangenehme Zeitgenossen« Erwähnung finden (Schon, 16). Durch die Konstruktion von Väterlichkeit und Kindlichkeit werden Stillwell und Homelander gealtert, respektive verjüngt. Ihr Alter erscheint damit relational und kann als kulturell produziert verstanden werden.

Diese Vater-Sohn-Dynamik wird zunächst sprachlich etabliert, denn im Gespräch mit Stillwell wird der übermächtige Supe Homelander infantilisiert und nimmt die Rolle als braves oder ungezogenes Kind an. Wenn ihn Stillwell mehrfach unterbricht reagiert Homelander spannenderweise nicht mit Wut, sondern mit Anpassung. Homelander selbst beginnt sich als Kind zu präsentieren, als er im Folgenden erwähnt, dass er natürlich tut, wie ihm geheißen wird und sich als »good soldier« betitelt (Ennis/Robertson 2012b, 58). Homelander, der »good soldier«, wird so sprachlich verjüngt, er ist weder allmächtig noch autonom – er wird vielmehr zum braven Sohn. Diese Inszenierung als folgsamer Junge wird durch eine unartige Seite ergänzt, wenn Stillwell von Homelanders »Tantrum« spricht (Ennis/Robertson 2009, 54). Erneut werden Homelanders Reaktionen infantilisiert: War er vorher braver Sohn, wird er nun zum ungezogenen Balg, dem mit Autorität entgegengetreten werden muss.

Dieses Wechselspiel zwischen Homelander als Kind und Stillwell als maßregelndem Vater wird im folgenden Gespräch besonders deutlich. Hier versucht Homelander Stillwell davon zu überzeugen, in Fragen der Ausrichtung von Vought miteinbezogen zu werden, was Stillwell allerdings negiert (Abb. 2).

Diese Panelfolge verdeutlicht das Machtgefälle zwischen Homelander und Stillwell und unterstreicht die performative Dimension von Alter, die hier neben Sprache auch durch Körperhaltung und Kleidung unterstrichen wird. Stillwells Ignoranz macht Homelander zum bockigen Kind, mit verschlossenem Mund und roten Augen blickt er stur in Richtung seines ›Vaters‹, der ihn ignoriert. Der gewählte Bildausschnitt lässt dabei seine körperliche Übermacht außer Acht und enthüllt die Nutzlosigkeit von Homelanders Fähigkeiten. Trotz der Andeutung des tödlichen Laserblicks, bleibt Stillwell ›all

HMH.
YOU SEE, THIS IS THE SORT OF THING I FEEL LIKE I SHOULD BE CONSULTED ON. POLICY QUESTIONS THAT ACTUALLY COUNT, NOT MEANINGLESS CRAP ABOUT COSTUMES...
YOU'RE BEING CONSULTED NOW, AREN'T YOU?
YES, BUT--
AND I CAME TO YOU. I DIDN'T EXPECT YOU TO APPEAR AT MY OFFICE.
NO...
WELL THEN.

Abb. 2: Homelander fordert mehr Mitbestimmung (S. 190).

business‹. Seine Kleidung unterstreicht dabei seine Rolle als ›man in charge‹, da der Anzug als »the very *essence* of men's fashion and, indeed, of masculinity« verstanden werden kann (Edwards, 53, Hervorhebung im Original). Homelanders Uniform hingegen wird nicht dargestellt, eine Auslassung, die das Machtgefälle pointiert. Dass Stillwell Homelanders Wut schlicht ignoriert, unterstreicht dabei ihre Vater-Sohn-Dynamik, in der der Umgang mit Wut und Aggression eine entscheidende Rolle spielt, denn »[i]n diesem Zusammenhang ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass in früheren Epochen der Vater das Recht hatte zu töten und Kindermord, v. a. die Ermordung der erstgeborenen Söhne, historische Tatsachen sind«, wie Inge Seiffge-Krenke betont (58). Darüber hinaus können diese Tatsache aber auch, im Sinne Abrahams Opfer von Isaak, religiös konnotiert werden. Diese Lesart stellt Homelanders Übermacht infrage und impliziert seine körperliche Versehrbarkeit durch den performten Vater Stillwell. Die Irrelevanz von Homelanders Wut und die Ignoranz Stillwells untermauern daher das Vater-Sohn-Schema der beiden, denn während Stillwell seine maskuline Machtposition behält, wird Homelander zum unscheinbaren Sohn degradiert.

In einem letzten Beispiel wird die Vater-Sohn-Beziehung von Stillwell und Homelander weiter ausdifferenziert. Während Alter bisher über (Körper-)Sprache und Kleidung verdeutlicht wurde, ist es nun der Wunsch nach Anerkennung, der das Alter beider Männer im Verhältnis zueinander festgelegt. Im klimaktischen Aufeinandertreffen der beiden erscheinen sie als Kontrahenten und ein blutüberströmter Homelander droht Stillwell ausschweifend, was diesen allerdings kaltlässt:

AND WHAT NEXT, DESTROY ANOTHER AIRLINER? DISMEMBER MORE FAMILIES, THAT KIND OF THING?
A SPOILED CHILD'S PERSONAL AUSCHWITZ. IT'S SO PETTY IT'S ACTUALLY QUITE EMBARASSING.
YOU KNOW, I THINK I'LL SAVE YOU THE TROUBLE. I'LL JUMP.
STOP FUCKING AROUND. YOU THINK I NEED TO IMPRESS YOU?

[. . .]

Abb. 3: Homelander und Stillwells letztes Aufeinandertreffen (S. 108).

Die weiterhin fehlende Angst Stillwells bringt Homelanders Streben nach väterlicher Anerkennung zum Vorschein. Als Stillwell ihn als verwöhntes Kind (»spoiled child«) bezeichnet, fragt Homelander ungläubig: »You think I need to impress you?«, eine Frage, die durch die prominent präsentierte körperliche Übermacht Homelanders unterstrichen wird. Sein darauffolgender Wutausbruch hingegen etabliert diesen Wunsch eindeutig (Abb. 4).

YOU SMUG FUCKING COCKSUCKING PRICK, YOU *REALLY THINK* I'M LOOKING FOR--
OH, GOD. KILL ME NOW.
JUST BECAUSE I STOOD AND TOOK YOUR SHIT, WHEN ANY TIME I CHOSE I COULD HAVE--
PLEASE KILL ME?
YOU--
YOU--!
...KEEP WATCHING
JUST KEEP WATCHING. THAT'S ALL I'M GOING TO SAY.
I WILL... BELIEVE ME
SHUT UP.
SHUT UP!
OR I WOULD, IF I THOUGHT YOU HAD SOMETHING WORTH SEEING

Abb. 4: Homelander lässt Stillwell unvollendeter Dinge zurück (S.110).

Hier fordert Homelander Beachtung, schließlich soll Stillwell weiter zuschauen. Wie ein Kind, das die Aufmerksamkeit der Eltern fordert, verlangt Homelander nach Stillwells emotionaler Reaktion auf seine Taten, die dieser allerdings verwehrt. Homelanders anschließender Wutausbruch wirkt daher keinesfalls triumphierend, sondern wie der eines zornigen Kindes. Sein wiederholtes »shut up«, das beim zweiten Mal geschrien wird, wirkt irrational – ist er doch selbst gekommen, um Stillwell herauszufordern. Sein zitternder Körper, der im linken Panel im Vergleich zu Stillwells zierlicher Gestalt übermächtig groß erscheint, belegt dabei die Machtlosigkeit, die Stillwells Nichtbeachtung in ihm auslöst. Dieses entscheidende Aufeinandertreffen zeigt dabei das relationale Alter der beiden Männer auf: Homelanders emotionale Reaktion lässt ihn wie ein Kind – und eben nicht wie ein Mann – erscheinen. Stillwell, der entrückte Vater, hingegen, bleibt kontrolliert und somit nicht nur klassisch männlich, sondern auch erwachsen.

Diese exemplarische Analyse hat somit gezeigt, dass James Stillwell und Homelander zwei unterschiedliche, wenn auch nicht minder stereotype Darstellungen amerikanischer Männlichkeitsideale verkörpern. Hier erscheint die Konstruktion von Alter als zentrales Argument: Indem Stillwell Homelander als Kind konzipiert und Homelander diese Rolle

auch annimmt, sichert Stillwell sich den Wunsch des Supes, seinem ›Vater‹ zu folgen und ihn wieder und wieder zu beeindrucken. Diese Perfomance wird anhand unterschiedlicher Praktiken deutlich und zeigt, dass die Kategorie Alter jenseits von chronologischem Alter etwa über Sprache, Kleidung und emotionale (Un-)Abhängigkeit kodiert wird. Hier wird die relationale und somit die relative Konstruktion von Alter deutlich: Denn Stillwell und Homelander sind nicht dauerhaft Vater oder Kind, sie sind es nur in ihrer Interaktion und innerhalb der spezifischen Perfomance von Alter, die diese Interaktion erfordert.

### 3. Die *Working Mom*: Madelyn Stillwell in Eric Kripkes The Boys (2019–)

Während in den Comics James Stillwell als desinteressierter Vater gegenüber Homelander als wütendem Sohn erscheint, ist Madelyn Stillwell in Eric Kripkes Adaption eine stillende Mutter, die eine ödipal anmutende Beziehung mit Homelander führt. Wie im Comic arbeitet Stillwell in der Serie für Vought, im Gegensatz zum Comic hat sie jedoch selbst ein leibliches Kind, sie ist tatsächlich Mutter ihres Sohnes Teddy.[5] Amazons The Boys (2019-) umfasst aktuell drei Staffeln mit je acht Episoden, da Madelyn Stillwell am Ende der ersten Staffel stirbt, stellt diese den primären Fokus der folgenden Diskussion dar. In unserer Analyse der Konstruktion der Mutter- und Kindesrolle nehmen wir vor allem die Dynamik und Wechselhaftigkeit dieser klar gegenderten Beziehung in den Blick und zeigen dadurch, dass Alter in der Serie über die Annahme unterschiedlicher Rollen, etwa die des Sohnes, des Vaters oder des Liebhabers situativ performt wird.

Madelyn Stillwells Muttersein ist zentraler Teil ihrer Charakterbeschreibung, da sie als ›Working Mom‹, eine Frau in einer Führungsrolle ist, die ihren Sohn Teddy allein erzieht. Damit erscheint Stillwell zunächst als eine Persiflage auf das »*supermom* stereotype profile, which celebrates WMs' [working mothers'] ability to achieve family, work, and life success« (Odenweller und Rittenour 68, Hervorhebung im Original). Als »Supermom« des Supes Homelander wird Stillwells Rolle als Mutter allerdings sexualisiert, da sich Homelander vor allem dafür interessiert, wenn sie Milch für ihr Baby abpumpt oder sich diese als Fleck auf ihrer Bluse zeigt (Kripke 2019a, 00:15:36). Die Rolle von Alter wird, ebenso wie im vorherigen Beispiel des männlichen Stillwell zu Homelander, im generationalen Unterschied deutlich, denn Stillwell mimt Homelanders Mutter, um diesen zu kontrollieren. Exemplarisch lässt sich die Dimension Alter an einem Beispiel besonders gut zeigen: In Good for the Soul (Staffel 1, Episode 5) zitiert Stillwell Homelander in ihr Büro und zeigt sich in einer Pervertierung mütterlichen Kümmerns. Sie zieht Homelander auf ihren Schoß, dann an ihre Brust, streichelt ihn und redet beruhigend, aber bestimmt auf ihn ein: »You have to be good. And you have to listen to me. And then we both get what we want. You're my good boy« (Kripke 2019b, 00:54:03). Der erwachsene, körperlich unkontrollierbare Supe wird zum

Kleinkind als er auf Stillwells Schoß liegend ein stillendes Baby mimt. Im Fall von Homelander weist das so angedeutete Saugen an der mütterlichen Brust eine klare sexualisierte und ödipale Dimension auf, vor allem, da Stillwell und Homelander von ähnlichem chronologischen Alter zu sein scheinen.[6] Hierdurch wird die Brust als sexualisiertes Körperteil präsentiert, denn, wie Glenda Wall bemerkt: »Breasts in contemporary Western culture are required to be sexual within a heteronormative framework« (Wall, 594). Andererseits rekurriert Homelanders Haltung auch auf Stillen als spezifische gegenderte mütterliche Praxis, die den Vater ausschließt. So wurde »die These vertreten, dass die Stillnorm antimodernistisch konservativen Elternschaftsmodellen Vorschub leistet« (Rose, 126). Das Stillen positioniert Stillwell so nicht nur in einer dezidiert mütterlichen Rolle, es mutet auch eine Mutter-Kind-Beziehung zu Homelander an, die exklusiv ist und sich von ihrer Karriere – in der sie sich schließlich um ihn kümmern muss – loslöst. Gleichzeitig ermöglicht es dieses Mutter-Kind-Spiel Madelyn Homelander zu kontrollieren, da sie ihn als braven Jungen inszeniert und dazu bringt, ihr Folge zu leisten. Hierdurch wird auch die Rolle des Alters verhandelt, denn in ihrer Funktion als Homelanders Mutter wird Stillwell gealtert, während Homelander als nahrungssuchender Säugling verjüngt wird.

Diese Mutter-Sohn-Beziehung ist allerdings keinesfalls statisch und wird verkompliziert als Homelander beginnt, Madelyns Loyalität – und somit ihre Rolle als seine Mutter – anzuzweifeln. In ihrem letzten Aufeinandertreffen, das mit Stillwells Tod durch Homelander endet, ist Stillwell gefesselt und schwebt mit ihrem Baby, Teddy, in Lebensgefahr. Diese letzte Szene verdeutlicht die dynamische Altersrelation der beiden, da Homelander zwischen den Rollen von Vater, Sohn und Liebhaber oszilliert und so die kontrollierende Mutterrolle Stillwells dekonstruiert.

Bislang war Homelander als teils ungezogener, teils anbiedernder Sohn zu sehen, der sich mitunter eifersüchtig auf Teddy zeigte, wie etwa das gemimte Stillen verdeutlicht. Nun, da er das Macht- und somit auch das Altersgefälle zu Stillwell zu nivellieren sucht, beginnt er, seine Kindesrolle abzulegen und sich als sorgender Vater für Baby Teddy zu inszenieren. Er betritt den Raum mit Teddy auf dem Arm und säuselt »Hey, look: Mommy« (Kripke 2019c, 00:56:18); in väterlicher Manier bringt er ihn ins Bett und flüstert: »All right, little man, have a little lie-down. Good boy« (Kripke 2019c, 00:57:33). Hier ahmt Homelander väterliches Verhalten nach und erscheint nicht mehr als Teddys eifersüchtigen Bruder. Interessentaterweise spricht er das Baby hier als »good boy« an und verwendet so dieselben Worte, die Madelyn vorher an ihn richtete. Der Rollentausch zwischen Homelander und Stillwell wird weiter verfestigt, als Homelander sich weigert, die Kontrolle über Teddy abzugeben und stattdessen erklärt: »All good. I got it« (Kripke 2019c, 00:56:23). Spielerisch dreht er sich von ihr weg und wiederholt »I got it« (Kripke 2019c, 56:25). Die scheinbar unbekümmerte Haltung Homelanders macht dabei den Bruch mit dem vorherigen Mutter-Sohn-Verhältnis deutlich. Während er vorher den Sohn spielte, mimt er nun Teddys Vater und implizit auch Stillwells Partner.

Statt als Madelyns Sohn, tritt Homelander so als ihr Gleichaltriger auf, er gibt den scheinbar zärtlichen Liebhaber, etwa, als er ihr die Hand auf die Wange legt (Kripke 2019c, 01:01:49). Er inszeniert sich sogar als ihr beruhigender Vater, beispielsweise, wenn er ihr Flehen mit einem »It's okay, sh, sh, sh« (Kripke 2019c, 00:58:59) abtut. Homelanders Verhalten zeigt dabei die Wechselhaftigkeit der Eltern-Kind-Beziehung der beiden auf: Elternsein wird von ihm als Rolle entlarvt und, so könnte man ableiten, Alter als Perfomance enthüllt.

Die finale Umkehr der Eltern-Kind-Dynamik in der Beziehung von Homelander und Stillwell wird in Stillwells letzten Momenten deutlich. Als Homelander seine Enttäuschung über Madelyns Illoyalität deutlich macht, versucht Stillwell wieder in ihre mütterliche Rolle zurückzufinden. Sie erklärt: »I'm so sorry. I should have never lied to you. I know now that you don't need to be protected. I'm so sorry« (Kripke 2019c, 01:00:45). Gleichzeitig zeigt dieser Versuch aber auch den finalen Bruch zwischen beiden auf, denn die Betonung, dass Homelander nicht beschützt werden muss, zieht die Nutzlosigkeit von Stillwells Rolle nach sich – Homelander braucht keine Mutter mehr. Passenderweise dreht sich dieser letzte Dialog daher auch weniger um die Etablierung der Mutter-Kind-Beziehung und dem ihr innewohnenden Machtgefälle, sondern um Liebe: »›You care more about that fucking baby than you do about me.‹ ›No. I love you. I love you. I love you. I swear I love you‹« (Kripke 2019c, 01:01:12). Die dreifache Wiederholung des Liebesgeständnisses wirkt verzweifelt, denn Stillwell scheint klarzuwerden, dass die Dekonstruktion ihrer Mutterrolle nur mit ihrem Tod durch Homelander enden kann.

Stillwells Ende fällt somit nicht nur mit der Aufgabe ihrer Macht-, sondern auch der Mutterposition zusammen. Während sie im Verlauf der Serie Homelander kontrolliert und ihre Angstlosigkeit erfolgreich inszeniert, endet ihr Handlungsbogen mit dem Eingeständnis der Angst. Nachdem sie ihm gestanden hat, dass sie sich vor ihm fürchtet, flüstert Homelander: »Thank you. Thank you for finally being honest« (Kripke 2019c, 01:01:54). Die Furcht, die Stillwell empfindet, macht ihre kümmernd-kontrollierende Mutterrolle unmöglich; Homelanders Fokus auf ihre Ehrlichkeit untermauert diese Lesart: Das Mutter-Spielen ist endgültig vorbei. Der folgende Mord durch ihren einstigen ›Sohn‹ verdeutlicht dabei die dynamische Inszenierung von Vater-, Sohn- und Liebhaberrolle. Während der Supe sie zunächst auf den Mund küsst und so die Liebhaberrolle beansprucht, presst er dann die Lippen an ihre Stirn, nur um die noch hoffnungsvoll blickende Stillwell mit seinem Laserblick zu töten (Kripke 2019c, 01:01:55). Die Bezugnahme auf Ödipus wird hier offensichtlich – nur, dass Homelander sich nicht selbst die Augen ausbrennt; stattdessen ist es seine Mutter, die derart verstümmelt den Tod findet.

Während die Todesszene und die situativ wechselnden Rollenverhältnisse also auf ein Ende der Mutter-Sohn-Bindung schließen lässt, wird diese Rahmung in der folgenden Episode der zweiten Staffel bewusst bedient. Nachdem Homelander ein Bild von sich und Stillwell betrachtet, das wie ein Familienporträt anmutet, findet er ein Fläschchen Muttermilch,

das er langsam und genussvoll trinkt. Die Grenzüberschreitung, die dieser Handlung innewohnt, ist offensichtlich, und wird bewusst durch die Serie betont, als Homelander jäh durch Ashley, eine schockiert wirkende Mitarbeiterin von Vought, unterbrochen wird (Kripke 2020, 00:21:28). Während Homelander bisher das Stillen nur simulieren konnte, kann er nach dem Muttermord wahrhaftig die ihm bisher verwehrte Milch kosten. Der bereits vollzogene Matrizid scheint daher nicht zu genügen, um Homelanders sexualisierte Faszination mit Stillwell zu beenden. Die Entwicklung zum Liebhaber auf Augenhöhe ist dementsprechend nicht gelungen. Die Rolle der Muttermilch verdeutlicht daher Homelanders Oszillieren zwischen unterschiedlichen maskulinisierten Altersrollen: Erscheint er als liebender Sohn, so sexualisiert er seine Mutter, besteht er auf seine Rolle als brutaler Liebhaber, trinkt er doch die Muttermilch. Während Alter und Machtposition hier eng verwoben werden, betont die Rollenfindung nicht nur eine spezifische gegenderte, sondern auch eine alterskodierte Lesart, denn Homelander kann seine Unabhängigkeit nur einfordern, wenn er sich nicht mehr als Stillwells Sohn und somit als ›jünger als‹ inszeniert. Die Wandelbarkeit ihres Verhältnisses lässt Alter dadurch als dynamisches Konstrukt erscheinen, das in spezifischen Situationen performt wird und das unterschiedliche Rollen bespielt.

Diese Analyse der seriellen Inszenierung von Stillwells und Homelanders Beziehung verdeutlicht die relationale Qualität von performtem Alter. Stillwells Rolle als Homelanders Mutter folgt dabei klar gegenderten Mustern, wie das performte Stillen deutlich macht. Parallel wird die Veränderlichkeit ihrer Beziehung betont, als Homelander sich als pervertierte Form des kümmernden Vaters gibt. Während Stillwell vorher durch ihr Verhältnis zu Homelander gealtert wurde, werden diese Unterschiede letztlich nivelliert: Homelanders Machtinszenierung hat zur Folge, dass die ängstliche Stillwell jung wird. Homelanders Rückkehr zur Rolle des Sohnes schließlich, verdeutlicht durch das Trinken der Muttermilch, stellt dabei die Perfomance von Alter als situativ und instabil dar: Homelander und Stillwell sind so nicht grundsätzlich »älter als«/»jünger als« – sie sind es nur in spezifischen Raum-, Macht- und Beziehungskonstellationen.

## 4. Vater, Mutter, Kind: Relationales Alter(n) in *The Boys* multimedial betrachtet

Dieser Artikel hat es sich zur Aufgabe gemacht, eine der Kernfrage der Aging Studies näher zu beleuchten und diese anhand von *The Boys* zu untersuchen: Wie wird Alter kulturell imaginiert, performativ konstruiert, und welche Rahmungen ergeben sich jenseits der biologischen Dimension des Alter(n)s?

Zunächst lässt sich am Beispiel von James/Madelyn Stillwell zweierlei festhalten. Erstens wird Alter sowohl im Comic als auch in der Series als diskursiv konstruiert verstanden. Alter, so suggerieren beide Formate, wird in unterschiedlichen Formen, etwa durch Sprache,

Körperhaltung und Kleidung dargestellt und ausgehandelt, aber auch durch ausgesprochene Wertschätzung und dem Sehnen danach deutlich. Dies bedeutet, dass Homelander und Stillwell zu Vater bzw. Mutter und Sohn werden, indem sie sich diesen Rollen entsprechend verhalten. So spürt Homelander als Kind die zärtlich-kümmernde Hand einer Mutter oder die autoritäre Abwesenheit eines Vaters. Die Perfomance der Elternrolle ist dabei untrennbar mit der Idee des ›Doing Age‹ verbunden, da ihr immer der generationelle Unterschied innewohnt und der Altersunterschied so implizit ist. Daraus ergibt sich zweitens, dass Altersbilder nicht losgelöst von Gender zu betrachten sind und Alter daher als intersektionale Erfahrung verstanden werden kann. So folgen beide Stillwells dezidierten Rahmungen von gegendertem ›Eltern sein‹ und von ›älter sein‹: Die Rahmung von Madelyn als *Working Mom* basiert ebenso auf ihrer Charakterisierung als feminin, wie James anzugtragende Kälte auf seinem Image als erfolgreichem Geschäftsmann beruht. Es bleibt letztlich festzuhalten, dass nur der angstfreie Vater die Kontrolle und sein Leben behält, während die sexualisierte und angsterfüllte Mutter ihren Tod finden muss.

In der Wechselhaftigkeit der Eltern-Kind-Beziehung ergibt sich eine Darstellung von Alter als dynamisch und situativ performt. Statt Alter mit chronologischem Alter und somit als eine feste Größe zu verstehen, inszenieren sowohl der Comic als auch die Serie Alter als wandel- und als verhandelbar. Dadurch werden Konnotationen von Alter, die etwa Weisheit oder Autorität anmuten lassen, in Frage gestellt. Die Tatsache, dass beide Stillwells sich als Eltern eines Gleichaltrigen gerieren, zeigt dabei, dass Alter erst in zwischenmenschlichen Beziehungen entsteht und daher als relational verstanden werden muss. Diese Lesart ist gerade deshalb interessant, weil eine Darstellung von Alter über gebrechliche Körper in den besprochenen visuellen Medien so naheliegen würde. In diesem Sinne wird Alter nicht als zwangsläufig fortschreitend oder gar als Verfall dargestellt, sondern in sozialer Interaktion navigiert, konstruiert und letztlich performt. Daher, so suggeriert *The Boys*, ist Alter auch immer ein – mitunter brutaler – Aushandlungsprozess.

## Bibliografie

Avery-Natale, Edward: An Analysis of Embodiment Among Six Superheroes in DC Comics. In: Social Thought and Research 32 (2013), S. 71–106.

Brown, Jeffrey A: Comic Book Masculinity and the New Black Superhero. In: African American Review 33.1 (1999), S. 25–42.

Connell, R.W.: Masculinities. Los Angeles: University of California Press, 1995.

Ennis, Garth (W), Russ Braun/John McCrea/Keith Burn (P), Russ Braun/Keith Burn/John McCrea (I), Tony Aviña (C), Simon Bowland (L): Over the Hills with the Swords of a Thousand Men, Part Five [The Boys #64]. In: Garth Ennis und Darick Robertson: The Boys Vol. 11. Over the Hills with the Swords of a Thousand Men. Runnemede: Dynamite, 2012, pos.: 99–121. Kindle.

Ennis, Garth (W), John McCrea/Keith Burns (P), Tony Aviña (C), Keith Burns/John McCrea (I), Greg Thompson/Simon Bowland (L): Amsterdam [Herogasm #2]. In: Garth Ennis und Darick Robertson: The Boys Vol. 5. Herogasm. Runnemede: Dynamite, 2009, pos.: 26–48. Kindle.

(a) Ennis, Garth (W), Darick Robertson (P), Tony Aviña (C), Matt Jacobs (I), Simon Bowland (L): I Tell You No Lie, G.I., Part One [The Boys #19]. In: Garth Ennis und Darick Robertson: The Boys Vol. 3. Good for the Soul. Runnemede: Dynamite, 2012 [2008], pos.: 97–119. Kindle.

(b) Ennis, Garth (W), Darick Robertson (P), Tony Aviña (C), Matt Jacobs (I), Simon Bowland (L): Good for the Soul, Part Three [The Boys #17]. In: Garth Ennis und Darick Robertson. The Boys Vol. 3: Good for the Soul. Runnemede: Dynamite, 2012 [2008], pos.: 51–73. Kindle.

Ennis, Garth (W), Darick Robertson (P), Tony Aviña (C), Matt Jacobs (I), Greg Thompson/Simon Bowland (L): Cherry, Part Two [The Boys #4]. In: Garth Ennis und Darick Robertson: The Boys Vol. 1. The Name of the Game. Runnemede: Dynamite, 2007 [2006], pos.: 79–97. Kindle.

Ennis, Garth (W), Darick Robertson/John Higgins (P), Tony Aviña (C), Simon Bowland (L): We Gotta Go Now, Part Three [The Boys #25]. In: Garth Ennis und Darick Robertson: The Boys Vol. 4: We Gotta Go Now. Runnemede: Dynamite, 2009 [2008], pos.: 51–75. Kindle.

Gibson, Mel: Comics and Gender. In: The Routledge Companion to Comics. Hg. v. Aaron Meskin, Frank Bramlett und Roy. New York: Routledge, S. 285–293.

Gullette, Margaret Morganroth. Aged by Culture. Chicago: University Press, 2005.

Haller, Miriam: ›Unwürdige Greisinnen‹. ›Ageing trouble‹ im literarischen Text. In: Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s. Hg. v. Heike Hartung. Bielefeld: transcript, S. 45–63.

The Boys (USA 2019-; Eric Kripke)

Kripke, Eric. Get Some. Staffel 1, Episode 2. In: The Boys. Amazon Studios: 2019.

Kripke, Eric. Good for the Soul. Staffel 1, Episode 5. In: THE BOYS. Amazon Studios: 2019.

Kripke, Eric. You Found Me. Staffel 1, Episode 8. In: THE BOYS Amazon Studios: 2019.

Kripke, Eric. The Big Ride. Staffel 2, Episode 1. In: THE BOYS. Amazon Studios: 2020.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. Entfaltungen. Alternde Körper im Comic. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #7.5 (2021), S. 163–187. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure7.5/krueger-fuerhoff>. Letzter Zugriff am 01.06.2022.

Levivarieur. How *Watchmen* and *The Boys* Deconstruct American Fascism. In: Popdosemagazine.co.uk <https://popdosemagazine.co.uk/how-watchmen-and-the-boys-deconstruct-american-fascism/>. 21.10.2020. Letzter Zugriff am 01.06.2022.

Odenweller, Kelly and Rittenour, Christine. Stereotypes of Stay-at-Home and Working Mo-

thers. In: Southern Communication Journal 82 (2017), S. 57–72.

Rose, Lotte. Stillen – Muttersache: ein geschlechterkritischer Blick auf die Säuglingsernährung. In: Public Health Forum 29.2 (2021), S. 125–127.

Schroeter, Klaus R. Altersbilder als Körperbilder. Doing Age by Bodyfication. In: Individuelle und kulturelle Altersbilder. Hg. v. Frank Berner, Judith Rossow und Klaus-Peter Schwitzer. Wiesbaden: Springer, 2012, S. 153–229.

Seiffge-Krenke, Inge. Väter und Söhne, Väter und Töchter. In: Forum der Psychoanalyse 17 (2001), S. 51–63.

Sontag, Susan. Double Standard of Aging. In: The Saturday Review 23.09.1972, S. 29–38.

Schon, Lothar. Sehnsucht nach dem Vater. Die Psychodynamik der Vater-Sohn-Beziehung. Stuttgart: Klett-Cotta, 2010.

Macdonald, Heidi. Exclusive: Garth Ennis talks *The Boys* and More. In: comicsbeat.com <https://www.comicsbeat.com/exclusive-garth-ennis-talks-the-boys-and-more/>. 02.09.2007. Letzter Zugriff am 01.06.2022.

Vedder, Ulrike. Literarische Altersbilder und ihre Geschlechterordnung Eine Gegenwartsanalyse. In: Alter und Geschlecht: Soziale Verhältnisse und kulturelle Repräsentationen. Hg. v. Elisabeth Reitinger, Ulrike Vedder und Pepetual Mforbe Chiangong. Wiesbaden: Springer, 2018.

Wall, Glenda. Moral Constructions of Motherhood in Breastfeeding Discourse. In: Gender & Society 15.4 (2001), S. 592–610.

Wohlmann, Anita. Aged Young Adults: Age Readings of Contemporary American Novels and Films. Bielefeld: transcript, 2014.

**Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1: Ennis; Robertson 2007, 81.

Abb. 2: Ennis; Robertson 2009, 190.

Abb. 3: Ennis; Braun, 108.

Abb. 4: Ennis; Braun, 110.

1] Der vorliegende Artikel entstand im Rahmen des DFG geförderten Sonderforschungsbereichs zu Humandifferenzierung an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

2] Das Potential von Comics zur sexistischen Inszenierung von Frauen wurde auch außerhalb von *The Boys* betont, eine Tendenz, die jedoch in stetigem Wandel begriffen ist, wie Mel Gibson erklärt: »Further, recent comics explicitly offer both a celebration of and changing perspectives on the superheroine and are intended to appeal to female readers« (Gibson, 287).

3] Es wird etwa Annies/Starlights Missbrauch in ernsterer und folgenreicherer Weise aufgenommen. Zudem führt die CIA-Direktorin Susan Raynor, im Gegensatz zur Comicvorlage, keine sexuelle Beziehung mit dem Anführer der Boys, Billy Butcher.

4] R.W. Connell spricht von »American Masculinity« und zeigt dabei eine Entwicklung im 20. Jahrhundert auf, in der »practice organized by dominance was increasingly incompatible with practice organized around expertise or technical knowledge« (Connell, 193), diese Zweiteilung lässt sich auch auf Homelanders Körperlichkeit und Stillwells geistige Dominanz beziehen.

5] Unterschiedlich zu den Comics ist außerdem, dass in Here Comes a Candle to Light You to Bed (Staffel 3, Folge 7) der Serie verraten wird, dass Homelander sehr wohl einen Vater hat, den totgeglaubten Supe Soldier Boy (Kripke 2022, 01:00:28). Homelanders Wunsch nach elterlicher Aufmerksamkeit wird dadurch zugespitzt, jedoch fokussieren wir uns in unserem Artikel auf das Verhältnis zwischen Stillwell und Homelander, da es in den Comics keinen vergleichbaren leiblichen ›Supe Dad‹ für Homelander gibt.

6] Anthony Starr, der Homelander verkörpert und Elizabeth Shue, die Madelyn Stillwell spielt sind zwar von unterschiedlichem chronologischem Alter, Starr ist 1975 geboren und Shue 1963 allerdings ist der Altersunterschied nicht groß genug, um die Zugehörigkeit zu einer anderen Generation zu suggerieren.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

# Grafische Erzählungen als Generationenporträt

## Irmela Marei Krüger-Fürhoff im Gespräch mit Charlotte Müller über ihren Comic *Ein Haus mit vielen Fenstern. Gesammelte Lebensgeschichten* (2022)

Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Berlin), Charlotte Müller (Berlin)

Wenn alt und pflegebedürftig gewordene Menschen in ein Seniorenheim umziehen, hat dies vielfältige Auswirkungen auf ihren Selbstentwurf und ihre Handlungsmöglichkeiten: Alltagsroutinen müssen der Institution angepasst werden, soziale Bezüge zum früheren Umfeld gehen verloren und die Zimmerausstattung reduziert sich auf wenige eigene Möbel und mitgebrachte Erinnerungsstücke innerhalb einer zweckmäßigen Architektur. Auf der Grundlage ihrer beruflichen Erfahrung in zwei Altenpflege-Einrichtungen gestaltet die Berliner Kunsttherapeutin und Illustratorin Charlotte Müller diese Lebenssituation in ihrem ersten Comic. *Ein Haus mit vielen Fenstern. Gesammelte Lebensgeschichten* (2022) geht vom immer gleichen Zimmergrundriss und dessen Individualisierung durch persönliche Dinge aus, um Lebensgeschichten von insgesamt 18 alten Menschen zu präsentieren. Dabei bietet die grafische Erzählung auf zwei Ebenen eine comic-spezifische Verdichtung an: Auf der Ebene des Textes werden die Lebensläufe, die durch Krieg, Vertreibung, Gefangenschaft, Verluste und sexuelle Gewalt, aber auch Solidarität und Emanzipationsbemühungen geprägt sind, in je ein individuelles ›Lebensmotto‹ überführt; auf der bildlichen Ebene verdeutlichen aquarellierte Zeichnungen von Erinnerungsstücken wie Fotografien, Nippes und Alltagsutensilien die geteilten Vorlieben und Träume von Menschen, die vor dem Ersten Weltkrieg oder zwischen den beiden Weltkriegen geboren wurden.

Charlotte Müller wurde für *Ein Haus mit vielen Fenstern. Gesammelte Lebensgeschichten* als eine der Finalist_innen des Berthold-Leibinger-Preises 2021 ausgezeichnet. Für die Jury lobte Petra Morsbach das Form- und Sprachgefühl der Künstlerin sowie ihren Mut; das Thema sei »maximal unsexy«, werde aber »durch Wahrhaftigkeit und inneren Reichtum […]

zu einem Kunststück«, das die »Tragik und Würde ganzer Schicksale« vermittele (Morsbach 2021, o. S.). Irmela Marei Krüger-Fürhoff sprach mit Charlotte Müller über erzählte und gezeichnete Erinnerungen, wahrhaftige Fiktionen und ausgesparte Bilder, starke Frauen und den Comic als Generationenporträt.

Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Ich würde unser Gespräch gerne mit dem Titel deines Comics beginnen. Für mich gibt es eine gewisse Spannung zwischen dem Obertitel *Ein Haus mit vielen Fenstern*, der ja ein Gebäude, eine Institution in den Mittelpunkt rückt, und dem Untertitel *Gesammelte Lebensgeschichten*, mit dem du das Augenmerk auf die Menschen lenkst. Begriffe wie ›Alter‹ und ›Altersheim‹ fallen nicht. Wie bist Du zu dem Titel gekommen?

Charlotte Müller: Der Untertitel ist tatsächlich erst durch die Verlegerin dazugekommen. Die Fenster beziehen sich auf das riesige Gebäude mit seinen ganz vielen Zimmern und vielen Fenstern. Jedes Fenster steht für eine Geschichte.

IKF: Es ist interessant, dass Du »die Fenster« sagst, denn wenn man den Comic anschaut, entsteht das Gefühl, dass nicht die Fenster wichtig sind, sondern eher das, was in den Zimmern stattfindet.

CM: Die Fenster spielten für die Bewohner_innen tatsächlich keine Rolle. Viele haben überhaupt nicht gewusst, was draußen ist. Und es war auch in den beiden Heimen, in denen ich gearbeitet habe, nicht so, dass es irgendwo eine schöne Aussicht gegeben hätte.

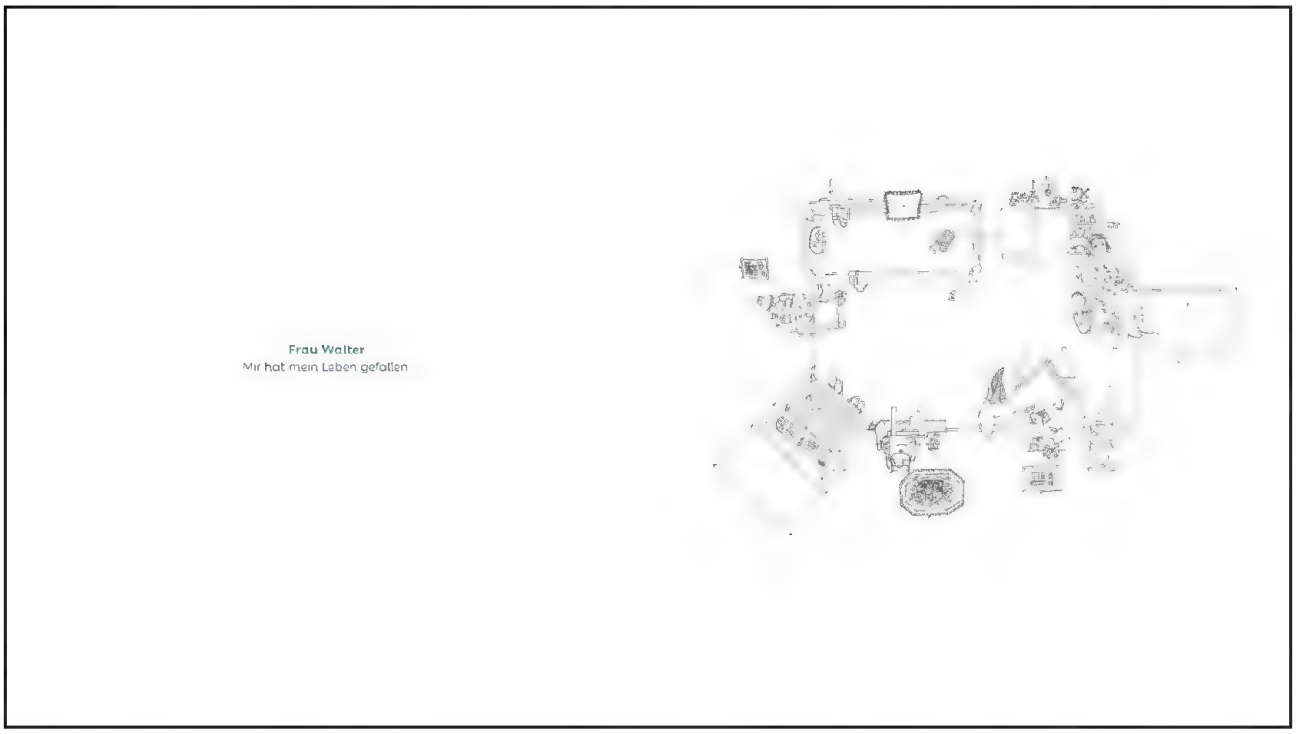



Abb. 1: Einblicke in eines der individualisierten Altenheimzimmer. *Ein Haus mit vielen Fenstern*, o. P. [65].

Man hat auf einen Parkplatz geguckt oder auf den nächsten 50er-Jahre-Bau. Da sind die Fenster, glaube ich, eher meine Perspektive, weil ich reinschaue.

IKF: Es gibt ja sich wiederholende Darstellungsmittel. Du bietest immer wieder Blicke aus der Vogelperspektive auf die verschiedenen Einzelzimmer, zeigst die immer gleiche Grundeinrichtung und verdeutlichst dadurch, dass das Leben der Bewohner_innen gleich gemacht wird (Abb. 1). Für mich suggeriert diese Perspektive außerdem, dass wir als Leser_innen einen Überblick bekommen, wir sehen gewissermaßen das ganze Leben beziehungsweise das, was am Ende übrigbleibt. Zusätzlich zeichnest Du sehr genau einzelne ergänzende Möbelstücke, Bilder oder Erinnerungsgegenstände, dokumentierst also das Bedürfnis der alt gewordenen Menschen, sich individuell einzurichten. Und zum Dritten gibt es noch die von dir so genannten ›Erinnerungen‹ an das frühere Zuhause der Bewohner_innen (Abb. 2). Was war der Grund für die Kombination von institutionellem Wohnen und Individualisierung und dem Kontrast zwischen Schwarz-Weiß-Zeichnungen für die Szenen im Seniorenheim und farbig aquarellierten Bildern für die persönlichen Erinnerungen?

CM: In der ersten Fassung gab es nur diese Zimmer. Dann habe ich gedacht: Jede_r bekommt noch eigene Gegenstände, wobei es teilweise Sachen sind, die in den Erzählungen auftauchen, andere habe ich mir vorgestellt, weil ich die Leute ja wirklich lange und gut kannte. Die ›Erinnerungen an zu Hause‹ stammen aus unterschiedlichen Quellen: Ich habe die Wohnung meiner Großeltern komplett gezeichnet; dann habe ich

Die Hochzeit mit 25 Personen haben meine Schwiegereltern ausgerichtet, sie haben gesagt, Kind, du hast keine Eltern, wir kümmern uns. Wir haben immer in Kreuzberg gewohnt. Kinder hatten wir keine. Dafür hätte ich operiert werden müssen und das war uns zu gefährlich. So sind wir jedes Jahr einmal schön verreist. Ich hatte einen sehr guten Mann, leider ist er so früh gestorben, zwei Jahre vor der Silber hochzeit. Das war eine schlimme Zeit für mich, ich wusste nicht ein, noch aus. Ich habe mich in die Arbeit gestürzt und genäht und genäht. Modellkleider aus schwarzem Samt. Zwei Wochen, nachdem mein Mann gestorben ist, war er noch mal da, hat mir übers Haar gestrichen und gesagt, er müsse doch mal schauen, wie ich zurechtkäme.
Frau Wolf - Erinnerung an zu Hause

Abb. 2: Erinnerungen an zu Hause. *Ein Haus*, o. P. [22–23].

von einem Freilichtmuseum in Detmold einen Bildband über westfälische Schultenhöfe gehabt, darin sah es genauso aus wie bei meinen Großeltern, bei meiner Tante. Ich hatte das Gefühl, es gibt für diese Generation typische Gegenstände und Möbel. Die ›Erinnerungen an zu Hause‹ sind also teilweise inspiriert durch diese Höfe, teilweise durch die Wohnung meiner Großeltern und teilweise durch Erzählungen.

IKF: Das heißt, auch die früheren Wohnungen vermitteln so etwas wie ein Generationenportrait? Andreas Platthaus (2022) bezeichnet deinen Comic in seiner Rezension ja als »Sozialstudie« und »Porträt einer Generation der Zwischenkriegszeit«.

CM: Ja genau. Ich habe schon öfter die Reaktion bekommen: ›Ja, das Bad sieht genauso aus wie bei meinen Großeltern‹. Das guckt man sich an und man kennt es.

IKF: Eine ähnliche Strategie der Verbindung von Persönlichem und Allgemeingültigem, von Fakten und Fiktionen gibt es in Birgit Weyhes Comic *Im Himmel ist Jahrmarkt* von 2013. Weyhe rekonstruiert ihre Familiengeschichte, macht zugleich aber deutlich, dass sie die Leerstellen mit Fiktionen füllt. Du sagst am Ende deines Buchs über die Fotos »privat, getrödelt oder gefunden« (Müller 2022, 77). Würdest du sagen, dass etwas im gleichen Maße authentisch sein kann, wenn es auf eine konkrete Person zurückführbar ist oder wenn es zwar ergänzt wurde, aber für eine ganze Generation steht?

CM: Ja, auf jeden Fall. Die Lebensgeschichten sind alle wirklich so erzählt worden. Aber die ganzen Collagen und Fotos sind nicht von den Leuten aus den Heimen, sondern auf dem Trödel gefunden oder geerbt. Zum Beispiel gibt es bei der Chefsekretärin Frau Walter, die so gern gereist ist, am Ende drei Fotos vom Berliner Dom und von Strandurlauben. Die habe ich hier um die Ecke beim Altkleidercontainer in einem Müllbeutel gefunden. Nein, die sind nicht von den Leuten, die habe ich dazu geholt – weil es aber passt.

IKF: Dein Buch ist kein klassischer Comic in dem Sinne, dass man Seiten mit vielen Panels hat, aber es gibt in dieser grafischen Erzählung Sprechblasen und Dialoge. Vor allem hatte ich den Eindruck, dass du die gehörten Lebensgeschichten verdichtet hast und dass es unter anderem diese Arbeit der Verdichtung ist, die dein Buch Comic-spezifisch macht. Denn im Comic müssen sich Künstler_innen für einen knappen Text entscheiden und wenige Bilder wählen, um eine Handlung oder eine Atmosphäre möglichst prägnant zu vermitteln. Wie schwierig war diese Verdichtungsarbeit?

CM: Das war eigentlich gar nicht schwierig, weil ich die Leute über Jahre kannte und weil das, was ich aufgeschrieben habe, eigentlich von ihnen selbst schon verdichtet war. Das waren die Geschichten, die immer und immer wieder gekommen sind. Da war irgendwann ganz klar, was das Wichtigste ist, was eben übrigbleibt. Also Herr Mahler hat immer wieder von seiner Frau erzählt. Natürlich waren die Dialoge etwas unterschiedlich, aber am Ende war wichtig, dass es ihn beschäftigt hat, dass er wusste, dass er verheiratet war, sich aber nicht mehr daran erinnern konnte, mit wem.

IKF: Hattest Du das Bedürfnis nachzufragen? Vielleicht auch kritisch nachzufragen, weil du vielleicht beim Zuhören den Eindruck bekommen hast, dass Bereiche ausgespart oder geschönt werden?

CM: Bei Herrn Mahler war es tatsächlich so, das habe ich im Comic aber weggelassen. Der hatte einen Sohn, an den er sich aber überhaupt nicht mehr erinnert hat. Er war immer ganz aufgebracht, wenn der Sohn ihn besucht hatte, meist am Wochenende. Ich bin dann montags zu ihm gekommen und er war völlig aufgelöst, weil am Wochenende wieder ›dieser fremde Mann‹ dagewesen war, der behauptete, er wäre sein Sohn. Und ›die Leute, die hier arbeiten‹ – manchmal wusste er, dass er im Altersheim ist, manchmal dachte er, er sei in einer Kaserne; ich hatte den Eindruck, der war lange in Kriegsgefangenschaft und das war für ihn die gleiche Gefühlssituation wie jetzt im Heim. Dann hat er immer gesagt: ›Die Soldaten hier, die stecken mit dem unter einer Decke‹, also die würden diesen Mann nicht rausschmeißen, obgleich das in seinen Augen ihre Aufgabe gewesen wäre. Ich habe mich irgendwann bei der Pflegedienstleitung erkundigt: Natürlich hatte der einen Sohn. Ich habe ihn immer wieder gefragt, weil ich das nicht glauben konnte, dass er den völlig aus seinem Kopf gestrichen hat, weil er mir gegenüber so fürsorglich und liebevoll und freundlich war. Und irgendwann hat er zu mir gesagt, wir könnten das jetzt lassen, darüber zu sprechen, wir würden bei diesem Thema nicht weiterkommen. Danach habe ich ihn nie wieder nach seinem Sohn gefragt.

IKF: Du hast verstanden, dass er darüber nicht sprechen wollte?

CM: Genau. Und das ist in Ordnung. Ich meine, wer bin ich, dass ich einen 96-Jährigen irgendwie zwinge. Ich habe mich auf seine Weltsicht eingelassen. Es war sogar so, dass die Pflegedienstleitung mir erzählt hat, dass er aus der Kriegsgefangenschaft wiedergekommen ist und der Sohn da war. Da habe ich mir zusammengereimt, dass er wahrscheinlich nicht sicher war, ob das wirklich *sein* Sohn ist. Aber das habe ich nicht in den Comic reingenommen – er hatte ja keinen Sohn, also hat er davon auch nicht erzählt.

IKF: Herr Mahler hat Gedächtnisprobleme, aber die Verbindung von Kaserne und Altersheim ist ja nicht völlig abwegig in dem Sinne, dass er sich fremden Menschen ausgeliefert fühlt. Vor diesem Hintergrund finde ich es interessant, dass die Institution *als* Institution in deinem Comic gar nicht auftaucht. Du dankst zwar im Nachwort dem Pflegepersonal, aber man könnte den Eindruck bekommen, dass du einfach privat mit alten Menschen gesprochen hast, die irgendwo leben. Es ist keine Institutionenkritik, aber es ist auch kein Comic, der den Kontakt mit den Pflegenden schildert, wie das beispielsweise in Sheree Domingos *Ferngespräch* (2019) der Fall ist.

CM: Nein, mein Thema waren die Menschen am Ende ihres Lebens. Das Zimmer ist immer das gleiche Zimmer, am Ende sieht man ein leeres Zimmer und das ist eindeutig ein Altenheimzimmer. Aber ich wollte zeigen, dass die Bewohner_innen, obwohl sie alle in

gleichen Zimmern sitzen, alle gleich behandelt werden, das gleiche Essen kriegen, den gleichen Tagesablauf haben, trotzdem individuell sind. Und dass auch die Leute, die ihr Leben vergessen haben, trotzdem eines hatten. Das ist für mich so ein riesiges Thema, das habe ich behandelt.

IKF: Dazu passt ja auch die Erzählsituation, die du ganz am Anfang zeichnest: Eine alte Dame sitzt in einem Sessel, dich sieht man von hinten mit Kapuzenpulli auf einem einfachen Stuhl, dazwischen liegt zusammengerollt dein Hund. Mir ist aufgefallen, dass du auf dieser Zeichnung sehr jung wirkst. Man hat fast das Gefühl, das ist so eine Art Großmutter-Enkelin-Situation, sehr privat. Hat das eine Rolle gespielt, dass du möglicherweise ein Ersatz warst für die Tochter oder für das Enkelkind und dass dadurch eine familiäre Situation entstand?

CM: Also ich war ja viel, viel jünger damals; als ich nacheinander in den beiden Heimen angefangen habe, war ich 30, die Leute waren alle fast 100. Das heißt, ich war eher Enkelkind. Ich war bestimmt ein Ersatz für eine Ansprechpartnerin, mit der man in Beziehung tritt und das hat super funktioniert durch meinen Hund. Der hat ganz viele Türen geöffnet und Herzen auch. Sie haben mir erzählt von ihren Kindern; auch die, die mit ihren Kindern keinen Kontakt hatten, haben mir ihr Herz darüber ausgeschüttet. Es gab im Berliner Heim Frauen, bei denen ich gedacht habe: ›Oh, wenn die meine Mutter wäre, hätte ich vielleicht auch keinen Kontakt mit ihr‹, aber weil ich von außen kam, habe ich trotzdem etwas gefunden, was sie mir sympathisch gemacht hat oder gemerkt, die hat ein Herz für mich.

IKF: Ich hatte die Erwartung, sehr viele Familiengeschichten zu lesen, in denen die alten Menschen von ihren Kindern erzählen, von ihren Ehepartnern, vielleicht auch von ihrer Herkunftsfamilie und ihren Geschwistern. Ich war dann überrascht, dass einige der Geschichten ganz anders sind. Frauen, die sehr klar vermitteln: Heiraten kam für sie gar nicht in Frage. Oder der Mann, der fragt, ob du seine verstorbene Frau kanntest und, als du das verneinst, fast abschätzig meint: »Na, da haben Sie nichts versäumt« (Müller 2022, 52). Mich hat überrascht, dass vieles nicht romantisiert wird und dass es offensichtlich sehr unterschiedliche Lebensentwürfe gibt.

CM: Ja, bei den Frauen war das total auffällig. Die, die nicht geheiratet und immer für sich selbst gesorgt haben, waren ziemlich starke Frauen und hatten immer Väter, die ganz stolz auf ihre Töchter gewesen waren und Wert darauf gelegt hatten, dass sie was lernen, damit sie nicht abhängig sind von Männern. In der Generation war ja der Grund zu heiraten schon, dass man versorgt ist, und wenn das weggefallen ist, weil man sich selber versorgen konnte, hat man nicht geheiratet.

IKF: Kamen diese Frauen aus einer bestimmten, vielleicht bürgerlichen Schicht oder war das unabhängig von der Herkunft und lag eher an der starken Vater-Tochter-Beziehung?

CM: Die Chefsekretärin war auf dem Lyzeum, war also wahrscheinlich aus der bürgerlichen Schicht, aber bei Frau Lohmann, deren Vater Droschken in Berlin hatte und die ihre Eltern ganz früh verloren hat... also das kann ich gar nicht so sagen. Aber mir ist aufgefallen, dass alle Männer, die im Krieg umgekommen sind, die schönsten, die klügsten, die heldenhaftesten Männer waren – und die, die zurückgekommen sind, waren irgendwie nicht so der Hauptgewinn. Ich habe tatsächlich anfangs gedacht: Ach, das ist ja wirklich schade vom Schicksal. Bis mir aufging: Nein, die sind wahrscheinlich nur in der Erinnerung so toll geworden, und wahrscheinlich hatte ein Mann, der zurückgekommen ist, gar nicht die Chance. Die Frauen waren ja jahrelang allein zurechtgekommen, dann sind die Männer wiedergekommen, viele traumatisiert, hatten zu Hause nichts mehr zu sagen, haben es aber vielleicht versucht. Dass es da Ärger gegeben hat, ist ja eigentlich klar. Irgendwann dachte ich: Ah, dafür waren die 50er Jahre, um die Frauen wieder in ihre Ecke zu weisen. Oder sie haben alles allein geregelt. Die eine sagte ja auch: ›Manchmal lief es besser als mit den Männern‹.

IKF: Das passt zu dem sozialhistorischen Blick, den du bereits bei den Wohnungen einnimmst. Auch mit den Frauen stellst du eine bestimmte Generation mit ihren Geschlechtervorstellungen und Kriegsfolgen auf einer sehr privaten Ebene dar, die zugleich etwas Generationen-Typisches hat. Es gibt viele aktuelle Comics, die historisch verbürgte Einzelschicksale mit gesellschaftspolitischen Kontexten zusammendenken, beispielsweise *Und wenn die Wahrheit mich vernichtet. Pater Richard Henkes im KZ Dachau* (2019) von Drushba Pankow, also Alexandra Kardinar und Volker Schlecht. Der Comic trägt den Untertitel *graphic documentary*, und diese Kategorie trifft auch auf *Ein Haus mit vielen Fenstern* zu. Obwohl die Lebensgeschichten in deinem Buch auf den ersten Blick harmloser sind, denke ich beim Thema Krieg immer an Traumatisierung. Mich hat überrascht und auch beschäftigt, was das teilweise für furchtbare Geschichten in deinem Comic sind. Frau Vogel, die von ihrem Bruder geschlagen wird, von ihm in der Zeit des Nationalsozialismus ein Verhältnis mit einem jüdischen Liebhaber angehängt bekommt und deshalb im KZ sterilisiert wird (Abb. 3). Oder die Erfahrungen von Flucht und Bombardierung. Im Gegensatz zu anderen Comics – im deutschsprachigen Raum z. B. *In meiner Erinnerung war mehr Streichorchester* von Julia Hoße (2018) oder Bianca Schaalburgs *Der Duft der Kiefern. Meine Familie und ihre Geheimnisse* (2021) – hast du dich dafür entschieden, das alles nicht zu zeigen. Du lässt die Leute von den Schrecknissen erzählen, aber wir sehen sie nicht. Was bedeutet es für uns als Lesepublikum, dass du diese traumatischen Szenen nur als Text präsentierst, nicht in Bildern? Ist das eine Aufforderung an unsere Vorstellungskraft oder der Versuch, die alten Menschen zu schützen und nicht ihre schwierige Vergangenheit, sondern eher ihr Überleben zu betonen?

Frau Vogel
Ich fühle mich wohl hier. Ich habe alles, was ich brauche. Ich habe mein Zimmer und genug zu essen. Wenn ich noch Hunger habe, bekomme ich einen Nachschlag. Hier habe ich schöne Creme, oder. Morgen creme ich mich ein. Ich mag Parfüm und wenn ich rausgehe, lege ich Puppenstuff auf.
Ich muss immer bei meinem Bruder wohnen. Er hat mich geschlagen. Er hat das Haus geerbt, aber ich hatte lebenslanges Wohnrecht. Das hat ihm nicht gepasst und seiner Frau auch nicht. Sie haben mir nichts zu essen gegeben und mein Geld weggenommen. Er hat mich oft geschlagen. Einmal war ich mit Schädelbasisbruch lange im Krankenhaus. Ich hatte einen kleines Kätzchen, das hat er auch umgebracht. Das war er ganz bestimmt. Bei Hitler hat er mich angezeigt und gesagt, ich hätte was mit Juden gehabt. Da bin ich ins KZ gekommen und dort haben mich sterilisiert. Hier ist die Narbe. Ich konnte keine Kinder mehr bekommen.

Abb. 3: Familiäre Gewalt und Zwangssterilisation, sachlich erzählt. *Ein Haus*, o. P. [50–51].

CM: Ich habe die ja kennengelernt im Frieden, wir hatten einen geschützten Raum und da haben die mir das anvertraut. Und ich saß ganz oft völlig… Also nachdem ich die Geschichte mit dieser Zwangssterilisation gehört hatte, wo Frau Vogel dann tatsächlich auch ihren Pullover hochgenommen und ihre Narben gezeigt hat, da war ich wirklich völlig fertig. Den Rest des Tages habe ich geguckt, wie ich irgendwie meine Arbeit noch hinkriege. Diese Situation von Krieg und KZ… Oder die Situation von Frau Schneider, beim Bombenalarm zu überlegen: Nehme ich mein Kind jetzt mit oder schicke ich es schon vor – und dann sehe ich es nie wieder… Das ist ja etwas, was ich niemals erlebt habe, dafür habe ich keine Bilder gehabt. Da habe ich nur das, was sie mir erzählt haben, was ja auch schon reicht. Ich habe nie drüber nachgedacht, ob ich diese Situationen jetzt zeichne – gar nicht.

IKF: Das ist vielleicht auch eine gute Zurückhaltung. Du nimmst dir dadurch zwar das Dramatische, was vielleicht für eine grafische Erzählung attraktiv sein könnte, aber du wahrst auch einen Abstand. Du betonst eher, dass die alten Menschen das Vergangene bewältigt haben, in welcher Form auch immer, und schickst sie und auch uns als Lesepublikum nicht in diese traumatisierende Zeit zurück.

CM: Nein, das wollte ich auf keinen Fall. Ich denke, da reicht der Text völlig. Wir können ja total froh sein, dass wir so was nicht erleben mussten, erlebt haben bis jetzt.

IKF: Trotzdem gibt es manchmal so etwas wie Reibung zwischen dem, was erzählt wird und dem, was du zeigst. Ich erinnere mich an eine Doppelseite, auf der es um eine Hochzeit

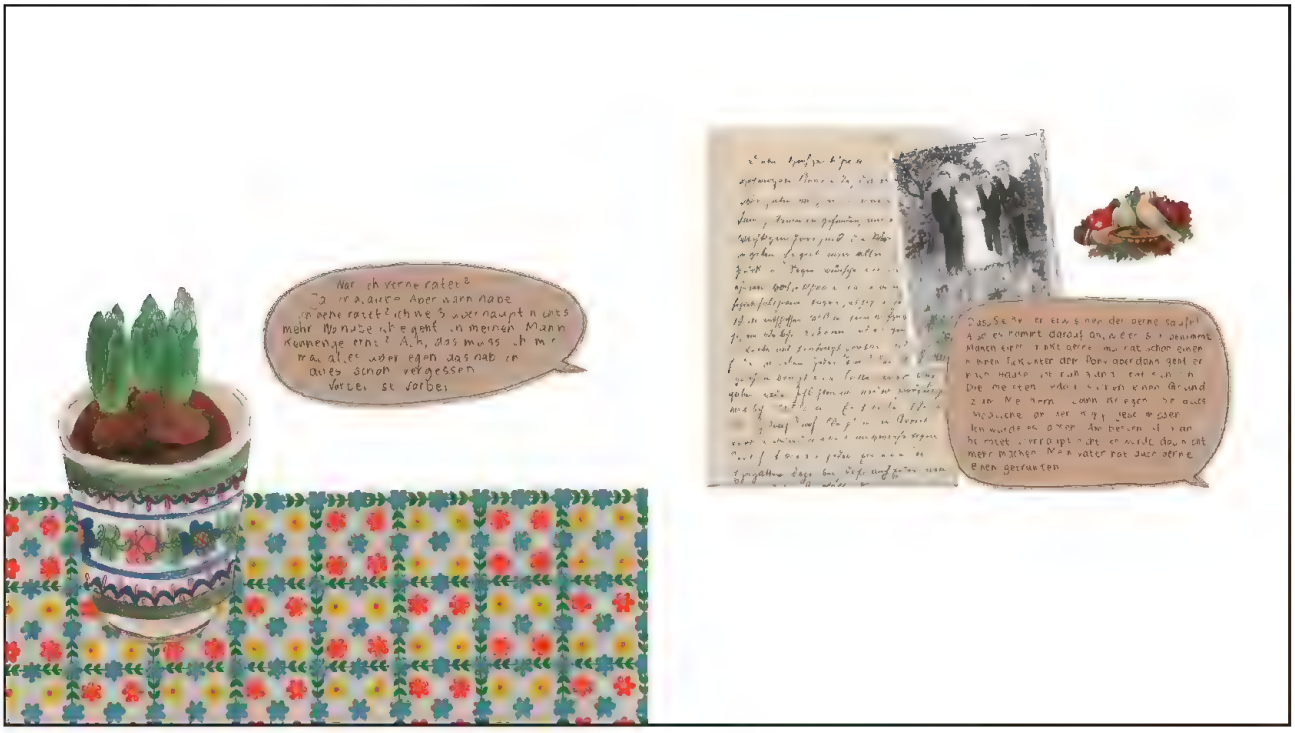


Abb. 4: Ehe als Enttäuschung. *Ein Haus*, o. P. [42–43].

geht (Abb. 4). Da zeigst du einen Brief an das Brautpaar in Sütterlin, außerdem ein Brautbild, ein ganz kitschiges Klebebild von zwei Täubchen, und darunter sieht man eine Sprechblase, in der die alte Dame erklärt: »Dass Sie keinen erwischen, der gerne säuft! […] Am besten ist, man heiratet überhaupt nicht. Ich würde das nicht mehr machen« (Müller 2022, 43). Ist die Konfrontation dieser Aussage mit den eher romantisierenden Bildern ein ironischer Kommentar?

CM: Da fand ich zum Beispiel, dass das Bild überhaupt nicht romantisiert, wenn man es sich genauer anguckt, denn die Braut steht zwischen zwei Männern. Bei der war es so, dass nicht nur der Mann getrunken hat, sondern auch der Vater, sie hat also ihr Leben mit trinkenden Männern verbracht, die sie abends immer aus irgendwelchen Kneipen holen musste und dann gehofft hat, bei Vater und Mann, dass die einfach einpennen anstatt vielleicht noch um sich zu schlagen. Also für die war das ein großes Thema, dass ich nicht heirate und wenn, dann ganz doll aufpasse, dass ich keinen erwische, der trinkt. Es ist gar nicht unbedingt ironisch gemeint, sondern die Ehe ist ja den Frauen quasi als einziger Sinn im Leben und Rettung vor was auch immer versprochen worden, und dann ist sie ganz oft einfach nur schrecklich gewesen. Diese Frauen wären, hätte es die Möglichkeit gegeben, ohne Männer besser dran gewesen, weil die eben im Krieg waren oder mit ihrer Aufgabe in der Gesellschaft nicht zurechtkamen und deswegen so viel trinken mussten. Also es ist nicht unbedingt ironisch.

IKF: Eher entlarvend oder vielleicht ideologiekritisch oder geschlechterpolitisch?

CM: Ja, geschlechterpolitisch. Die Ehe ist für die Frauen in der Zeit nicht das gewesen, wofür sie ihnen verkauft worden ist. Und wie gesagt, auch Frau Neumann, die nie geheiratet hat – also ich hatte keine Frau, die unglücklich *nicht* verheiratet war. Ich habe nur Frauen kennengelernt, die zufrieden mit ihrem Leben ohne Männer gewesen sind.

IKF: Das ist ja wirklich ein klares Statement. Spielt da auch der regionale Kontext eine Rolle? Du hast ja in einer hessischen Kleinstadt mit Bewohner_innen gesprochen und in der Großstadt Berlin. Hatte das Auswirkungen auf Vorstellungen von Berufstätigkeit, Ehe und Selbständigkeit, gibt es einen Stadt-Land-Unterschied?

CM: Die Frauen in der Stadt waren auf jeden Fall selbstbewusster. Ich weiß nicht, ob ich sagen kann ›stärker‹, weil.... was ist eine starke Frau? Aber sie sind selbstbewusster aufgetreten und offensiver. Die alleinstehende Frau vom Land war Frau Neumann. Die hat nicht geheiratet, weil klar war, sie kümmert sich um ihren Bruder, den Pfarrer. Obwohl, das stimmt auch nicht, denn die Chefsekretärin war auch nicht aus Berlin. Also ich weiß nicht, ob es da Stadt-Land-Unterschiede gibt, aber ein bisschen hatte ich das Gefühl, dass die Frauen in Berlin, die auch während des Krieges in Berlin waren, sich nichts haben erzählen lassen. Die waren sehr selbstbewusst. Und die Frauen vom Land waren eher bescheiden, aber sie haben sich auch beschwert in dem Sinn, dass sie von anderen Leuten erwartet haben, dass sie Sachen für sie regeln. Die Frauen im Altenheim in Berlin-Kreuzberg sind niemals davon ausgegangen, dass irgendwer anders für sie irgendwas regelt, sondern die haben ihre Sachen selbst geregelt. Und wenn es nur so eine kleine Situation gewesen ist. Ich weiß noch, da saßen ein paar am Tisch und ich habe dreien von vieren Tschüss gesagt und die vierte vergessen, und von der kam dann: ›Hau doch ab, hau ab!‹, und ich bin sehr erschrocken, denn ich bin ja ein freundlicher, höflicher Mensch und meinte zu Frau Soundso: ›Was ist denn los?‹ ›Ja, denen sagst du Tschüss und mir nicht! Hau ab! Kannste vergessen, dass ich das nächste Mal zu deiner Gruppe komme!‹ Und dann musste ich mich bei ihr wirklich ernsthaft entschuldigen.

IKF: Ist eigentlich schön, dass sie das einfordert und nicht heimlich beleidigt ist.

CM: Genau. Ich weiß nicht, ob es sich verallgemeinern lässt, aber vielleicht ist das der Unterschied: Die Frauen auf dem Land wären heimlich beleidigt gewesen. Und in Berlin ist mir immer total klar gesagt worden, was ich richtig mache und was nicht, also vor allem, was nicht. Und dann musste ich mich dem stellen.

IKF: Welche Bedeutung hatte eigentlich deine Kunsttherapie? Von Frau Zimmermann sind nur Bilder zu sehen, die sie vermutlich in deiner Gruppe gemalt hat, und keine Erzählungen. Andererseits entsteht der Eindruck, dass du sehr viel Zeit mit Zuhören verbringen konntest. Wann hast du als Kunsttherapeutin gearbeitet und inwiefern spielte das für die Bereitschaft, etwas aus dem eigenen Leben zu erzählen, eine Rolle?

CM: Ich bin in beiden Heimen auf einer Ergotherapie-Stelle gewesen. Ich hatte zweimal in der Woche Malgruppe, wo ich erst Vertrauen aufbauen musste, bevor die Bewohner_innen sich darauf eingelassen haben. Das haben sie erst gemacht, nachdem sie mich kannten und wussten, ich will ihnen nichts Böses. Sonst hatte ich eine Bingo-Gruppe, eine Bewegungsgruppe und war beim Singen dabei. Und diese Gespräche, in denen ich wirklich dasaß und zuhören konnte, haben immer stattgefunden, wenn ich die Leute allein in ihren Zimmern besucht habe. Mit denen habe ich auch gesungen. Ich hatte viele bettlägerige Patient_innen, zu denen ich mit meinen Gedichtbänden hingegangen bin. Gedichte waren ganz, ganz wichtig, und Liedtexte. Also Texte, die sie von früher kannten. Das fällt für mich auch unter Kunsttherapie.

IKF: Inwiefern haben die alten Menschen über so etwas wie Lebensende, Warten auf den Tod oder Vorbereitung auf das Sterben nachgedacht und davon erzählt?

CM: Eigentlich war allen bewusst: Das ist hier die letzte Station in ihrem Leben. Ganz viele waren damit einverstanden und wären auch damit einverstanden gewesen, bald zu sterben. Entweder in einem guten Sinne, dass sie sagen: Wenn die Zeit so weit ist, ist es so weit. Manche waren auch ganz unglücklich, dass sie noch am Leben sind, weil sie nicht wussten, warum sie noch da sind, weil alle Bekannten und Verwandten schon gestorben waren. Frau Wolf zum Beispiel saß in ihrem Zimmer und hat sich erinnert. Sie hat an nichts mehr teilgenommen, war von der aktuellen Welt eigentlich schon abgekoppelt. Sie sagte auch: ›Ich sitze hier die Tage und denke an früher‹. Damit war klar, jetzt passiert nichts Neues mehr in ihrem Leben, da kommt nichts mehr dazu. Oder so wie Frau Neumann, die sagte: ›Ich habe mein Leben mit meinem Bruder verbracht‹. Das war für sie ein Riesenthema, dass dieser Bruder, obwohl er jünger war, vor ihr gestorben ist. Sie war eigentlich mit allen Entscheidungen von Gott im Reinen, aber mit dieser nicht. Das fand sie nicht gut. Sie wollte nicht ohne ihren Bruder sein. Es war nicht dramatisch, aber es machte einfach für sie keinen Sinn.

IKF: Gibt es von den Menschen jemanden, der dich besonders beeindruckt hat oder ein Lebensfazit, das Dir besonders nahe gegangen ist?

CM: Also mich haben die Menschen sehr beeindruckt, die trotz ihres schweren Lebens eine positive, gütige Einstellung hatten. Zum Beispiel Frau König, die mit ihrem Vater in Ponte Tresa gelebt hatte. Es war wirklich so, dass sie unter ganz doofen Umständen aus ihrer Wohnung raus und vom Krankenhaus direkt ins Heim musste, aber sie hat viel gelacht, war zufrieden. Also es gab schon viele alte Leute, die mit allem unzufrieden waren und an allem rumgemeckert haben. Aber es gab auch viele, die im Reinen mit allem waren, egal wie schwer die Situation von außen gesehen war. Die haben mich am meisten beeindruckt, die so eine Grundzufriedenheit oder Ruhe in sich hatten, die nicht die ganze Zeit gehadert oder sich beschwert haben.

IKF: Gibt es Comicseiten, die dir besonders wichtig sind?

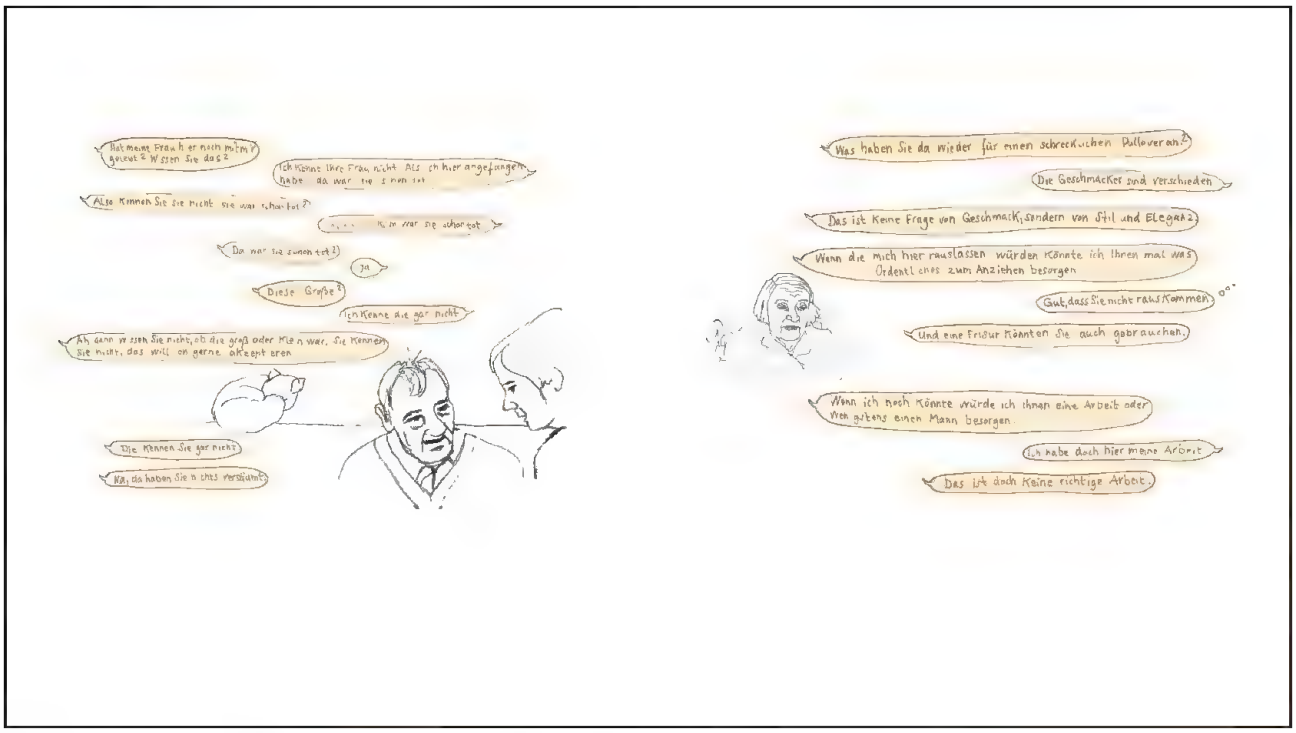

Ich kenne Ihre Frau nicht. Als ich hier angefangen habe, da war sie schon tot
Ja
Diese Größe?
Ich kenne die gar nicht
Die kennen Sie gar nicht?
Was haben Sie da wieder für einen schreckl. Pullover an?
Die Geschmäcker sind verschieden
Das ist keine Frage von Geschmack, sondern von Stil und Eleganz
Wenn die mich hier rauslassen würden könnte ich Ihnen mal was Ordentl. zum Anziehen besorgen
Gut, dass Sie nicht raus kommen
Und eine Frisur könnten Sie auch gebrauchen
Wenn ich noch könnte würde ich ihnen eine Arbeit oder wen gibts einen Mann besorgen
Ich habe doch hier meine Arbeit
Das ist doch keine richtige Arbeit

Abb. 5: Vertraute Gespräche und abschätzige Kommentare. *Ein Haus,* o. P. [52–53].

CM: Meine Lieblingsseiten sind die, wo auf der einen Seite Herr Mahler sich mit mir über seine Frau unterhält, und auf der anderen Seite die Chefsekretärin an mir rummeckert: falsche Frisur, falscher Pullover, keinen vernünftigen Mann und auch schon gar keine vernünftige Arbeit (Abb. 5). Die sind witzig, und meine Arbeit war ja ganz oft auch lustig. Denn im Heim sein ist nicht automatisch bedrückend und schwierig. Deshalb habe ich auch ganz am Ende diese beiden Alten, wo der eine sagt: ›Na wie soll's mir gehen? Scheiße natürlich – wie können Sie fragen, ist doch klar‹, und die andere sagt: ›Meine Tage hier sind ruhig und ich bin zufrieden‹. Natürlich sind viele Geschichten sehr traurig, weil die Menschen in einer schwierigen Zeit gelebt haben, aber trotzdem waren wir im Heim nicht die ganze Zeit von früh bis spät traurig und bedrückt. Sondern es gab viele lustige Situationen und auch der Umgangston war meistens zwar nicht flapsig, aber freundlich. Deswegen sind das meine Lieblingsseiten, weil sie das Spektrum verdeutlichen.

IKF: Ich vermute, die Bewohner_innen selbst haben diesen Comic nicht mehr sehen können?

CM: Nein, die sind alle schon gestorben. Ich wollte eben nicht, dass alles von ihnen verschwindet – wenn sie tot sind, dass dann auch diese besonderen Geschichten alle weg sind. Ich wollte was für sie aufheben. Und obwohl die Geschichten traurig sind, ist es eigentlich kein trauriges Buch.

IKF: Ja, den Eindruck hatte ich beim Lesen auch. Und zugleich ist dein Comic ein Angebot, die individuellen Geschichten einer Generation ins kulturelle Gedächtnis zu überführen.

## Bibliografie

Domingo, Sheree (A): Ferngespräch. Zürich: Edition Moderne, 2019.

Drushba Pankow [= Alexandra Kardinar (C) und Volker Schlecht (W, P)], unter Mitarbeit von Andreas Thelen-Eiselen (W) und Pater Alexander Holzbach (W): Und wenn die Wahrheit mich vernichtet – Pater Richard Henkes im KZ Dachau. Friedberg in Bayern: Pallotti, 2019.

Hoße, Julia (A): In meiner Erinnerung war mehr Streichorchester. Frankfurt a.M. u.a.: Büchergilde Gutenberg, 2018.

Morsbach, Petra: Ein Haus mit vielen Fenstern von Charlotte Müller. Leibinger-Stiftung. https://www.leibinger-stiftung.de/de/comicbuchpreis/preistraeger-und-finalisten-2021/. Letzter Zugriff am 04.04.2022.

Müller, Charlotte (A): Ein Haus mit vielen Fenster. Gesammelte Lebensgeschichten. Mannheim: Kunstanstifter, 2022.

Platthaus, Andreas: Von der Würde alter Menschen. In: FAZ Blogs Comic, 21.02.2022. https://blogs.faz.net/comic/2022/02/21/von-der-wuerde-alter-menschen-1846/. Letzter Zugriff am 04.04.2022.

Schaalburg, Bianca (A): Der Duft der Kiefern. Meine Familie und ihre Geheimnisse. Berlin: avant-verlag, 2021.

Weyhe, Birgit (A): Im Himmel ist Jahrmarkt. Berlin: avant-verlag, 2. Aufl. 2013.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Müller 2022, o. P. [65].

Abb. 2: Müller 2022, o. P. [22–23].

Abb. 3: Müller 2022, o. P. [50–51].

Abb. 4: Müller 2022, o. P. [42–43].

Abb. 5: Müller 2022, o. P. [52–53].

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

# Narrative des Erinnerns und Vergessens in Alzheimer-Comics

Naomi Lobnig (Wien)

Die Themen ›Alter(n)‹, ›Erinnern‹ und ›Vergessen‹ spielen in Comics über Alzheimer eine zentrale Rolle. Im Fall von Alzheimer handelt es sich um eine neurodegenerative Krankheit, die vor allem (aber nicht nur) ältere Personen betrifft. Es wird davon ausgegangen, dass weltweit über 55 Millionen Menschen an Demenz leiden, wobei anzunehmen gilt, dass weltweit nur 25% der Betroffenen eine Diagnose erhalten, in Ländern mit niedrigem Einkommen liegt der Anteil lediglich bei 10% (Barbarino, 17). In Bezug auf Alzheimer spielt Gender eine zentrale Rolle: Zwei Drittel der Erkrankten sind Frauen[1] (dabei kommen sowohl biologische als auch soziokulturelle Faktoren zum Tragen), gleichzeitig sind Frauen auch jene, die den überwiegenden Anteil an (un-)bezahlter Care-Arbeit leisten (Ferretti et. al, 238). Literatur ebenso wie Film und Fernsehen nehmen sich dem Thema ›Alzheimer‹ an (Krüger-Fürhoff/Schmidt/Vice, 2). Zu nennen ist beispielsweise der vielbeachtete Roman *Small World* (1997) des Schweizer Autors Martin Suter. Ein weiterer bekannter deutschsprachiger Roman erschien 2011 unter dem Titel *Der alte König in seinem Exil*, in dem der österreichische Schriftsteller Arno Geiger aus dem Leben seines Vaters schreibt, der von Alzheimer betroffen ist. 2015 kam der Film Still Alice in die Kinos, in dem Julianne Moore, die für ihre Leistung einen Oscar erhielt, eine Linguistin verkörpert, welche im Alter von 50 Jahren an Alzheimer erkrankt. Ebenfalls oscarprämiert ist der Film The Father (2020), in welchem Anthony Hopkins einen alzheimerkranken Vater spielt.

Demgegenüber stehen zahlreiche literarische und filmische Beiträge in Vergangenheit (und Gegenwart), die sich in der Auseinandersetzung mit Alzheimer dem ›Zombie-Narrativ‹ bedienen (Walrath 2016b, 13). Hierfür scheint Alzheimer den perfekten Horror-Plot zu liefern: Eine einst bekannte und geliebte Person verwandelt sich in jemanden Unbekannten, in jemanden, der_die nicht mehr fähig ist, andere wiederzuerkennen, sich zu sorgen und unter Umständen sogar andere mit seinem_ihrem Verhalten verletzt (Taylor, 321). Derartige Horrorgeschichten – intensiviert durch den Umstand, dass Alzheimer nicht heilbar ist (Walrath/Lawlor, 1002) – treffen sich mit biomedizinischen Diskursen, die den irreversiblen Verlust

kognitiver Fähigkeit in den Vordergrund stellen und in Zusammenhang mit Alzheimer gar von einer um sich greifenden ›Epidemie‹ sprechen (Venkatesan/Kasthuri, 63). »Such biomedical descriptions not only idealize memory as the essence of being but also assume that any deterioration of memory, intentionality and reciprocity is tantamount to the dissolution of self and the notion of personhood that embodies it« (Venkatesan/Kasthuri, 63–64).

Gleichzeitig lässt sich mit Beginn des 21. Jahrhunderts und zunehmend wissenschaftlich fundierten Kenntnissen über Alzheimer eine stückweise Abkehr von diesem dominanten Narrativ feststellen – hin zu »refined, affirmative and confident representations of AD [Alzheimer's Disease]« (Venkatesan/Kasthuri, 66).

> Through embracing a strength-based approach to dementia, we can stop locating personhood in our intellectual capacities [...] and to locate it instead in our vulnerability, our openness, our imagination, our non-verbal capacities, our ability to give and receive love, our dependency, and even our closeness to death (Walrath/Lawlor, 1003).

Im Rahmen dieser alternativen Darstellungsweisen kommen *Graphic Pathographies* – einem comiceigenen Genre, das sich mit ›Gesundheit‹/›Krankheit‹ auseinandersetzt – eine wichtige Rolle zu, indem sich diese Comics unter anderem Themen wie ›Alzheimer‹ und ›Alter(n)‹ annehmen. Hierbei handelt es sich insbesondere um (auto-)biografische Werke von erwachsenen Kindern, die bildlich_schriftlich[2] die Alzheimererkrankung ihrer (Groß-)Eltern verhandeln (Couser, 21):

> Considered as a sub-genre, daughters' stories about their mothers reveal a defining set of narrative concerns, including the disorienting, often protracted process of an Alzheimer's diagnosis; the regularly uncanny ways in which the disease progresses; glimpses of the mother in her prime; the protagonist's distress in the face of the mother's imminent disappearance; the juggling of impossible, often ›ugly feelings‹, including the protagonist's, the mother's, and the family's shame; the protagonist's shifting sense of identity in relation to the mother's decline; and (optionally) the mother's death (Venema, 46–47).

Ziel dieses Beitrags ist es, die dem Comic inhärenten Möglichkeiten in der Darstellung alternativer Deutungsmuster von Alzheimer – weniger in Widerspruch zu, sondern vielmehr als Ergänzung eines rein biomedizinischen Diskurses – aufzuzeigen. Umfassender soll es darum gehen, das kulturkritische und gesellschaftspolitische Potential bildlichen_schriftlichen Erzählens von ›Gesundheit‹/›Krankheit‹ herauszuarbeiten. Als Analysematerial dienen *Vergiss dich nicht* (2018) der Schweizer Autorin Lika Nüssli und Dana Walraths *Aliceheimer's. Alzheimer's Through the Looking Glass* (2016); beide Comics sind (auto-)biografische, fiktional überformte Graphic Pathographies, die sich mit der Alzheimer-Erkrankung aus einer Mutter-Tochter-Perspektive auseinandersetzen. Im Sinne eines grundsätzlichen literatur- und kulturwissenschaftlichen Ansatzes wird sich den beiden Primärwerken mithilfe der narratologischen[3] und intersektionalen[4] Comicanalyse angenähert, wie sie unter anderem im Sammelband *Comicanalyse* (2019) von Stephan Packard et al. ausformuliert wird.

Zu Beginn soll ein Einblick in das Feld der *Graphic Pathographies*, mit einem Schwerpunkt auf Comics über Alzheimer, geboten werden. Anschließend widmet sich der Beitrag Vorgängen des Erzählens, Erinnerns und Vergessens im Kontext einer Alzheimererkrankung sowie deren spezifische Inszenierungsweisen im Comic; auf diese Weise soll das Potential (ebenso wie die Grenzen) des Medium Comics in der Auseinandersetzung mit Alzheimer deutlich werden. Die Ausführungen von Michel Foucault (1963) zu den Implikationen des medizinischen Blickes dienen als wichtiger theoretischer Bezugspunkt. Die Comicanalyse konzentriert sich einerseits auf Prozesse des Erzählens und dessen in beiden Primärwerken bewusst zur Schau gestellter Konstruktionscharakter – Wie kann Erzählen *erzählt* werden? – und andererseits auf die damit in Verbindung stehenden Formen des Sehens und Gesehen-Werdens, der spezifischen Perspektiven und Blickführung, und wie sich diese auf der Comicseite materialisieren.

## Graphic Pathographies und Alzheimer

In ihrer künstlerischen ebenso wie aufklärerischen, edukativen Wirkungsweise vermögen *Graphic Pathographies*[5] ein breites Feld abzudecken:

> Illness narratives in [...] comics capture people's lives in their social settings, describe individual ailments and coping strategies, and discuss concepts of body and identity. Many of these narratives not only offer intimate insights but also seek to find specific artistic ways to present exceptional and sometimes life-threatening personal experiences in texts and images. They contribute to a more diverse view of human life, raise ethical questions, and elucidate how art can convey liminal experiences. At the same time, artistic representations can shape the perception of diseases and their respective therapies and expand individual or cultural interpretative frameworks and scopes of actions (Krüger-Fürhoff 2020, 74).

*Graphic Pathographies* schaffen Gegennarrative, welche normative und dominante Gesundheits- und Krankheitsbilder herausfordern bzw. unterwandern. Sie widersetzen sich Vorstellungen eines ›universellen Subjekts‹, eines linearen und progressiven Heilungsprozesses oder eines allgemeingültigen Wahrheitsanspruches, welcher aus ›objektiven‹ medizinischen Fallstudien gewonnen wird. Gleichzeitig bieten sie Raum für marginalisierte Stimmen und Geschichten, denen unter anderen Umständen kein Gehör geschenkt wird (Czerwiec et al., 2–3). Dabei geht es selten um den Anspruch, eine Krankheit möglichst ›realistisch‹, ›authentisch‹ oder ›holistisch‹ darzulegen. In selbstreflexiver Manier »nutzen die Arbeiten die spezifische Ästhetik des Comics, um die vorgebliche medizinische oder gesellschaftliche ›Wahrheit‹ in der Definition der Krankheiten, die inhaltlich verhandelt werden, zu reflektieren« (Engelmann, 194).

In der Comicszene lässt sich seit rund einem Jahrzehnt eine rege Beschäftigung mit dem Thema ›Alzheimer‹ ausmachen. Die Publikationen stammen vorwiegend aus dem englischsprachigen Raum; zu den bekanntesten Werken zählen Sarah Leavitts *Tangles. A Story About*

*Alzheimer's, My Mother, and Me* (2012), Tony Husbands *Take Care, Son. The Story of My Dad and His Dementia* (2014), Stu Campbells Webcomic *These Memories Won't Last* (2015) sowie *Keeper of the Clouds* (2016), geschrieben von Liza Futerman und illustriert von Evi Tampold. Mit Paco Rocas *Arrugas* (2007) liegt auch ein bekannter Comic auf Spanisch vor, der sich vergleichsweise früh dieser Thematik annahm. 2012 erschien der deutschsprachige Comic *Don Quijote* von Flix, der sich durch einen humoristischen Umgang mit Alzheimer und durch intertextuelle Bezüge zu Miguel Cervantes' gleichnamigem Werk auszeichnet.

*Graphic Pathographies* über Alzheimererkrankungen stellen Fragen nach Identität, Körperlichkeit und Alt-Werden/Sein, insbesondere Hochaltrigkeit und Pflegebedürftigkeit, ins Zentrum ihrer Erzählung. In gesellschaftlichen Diskursen wird der alternde Körper vielfach stigmatisiert:

> A body that does not function ›normally‹ or appear ›normal‹, that is confined to a wheel-chair or bed, is both visually and conceptually out-of-place, as evidenced by the lack of public facilities for people with disabilities or the elderly. It is no longer acceptable to allow one's body to age gracefully, for age has become a negative cultural value. In popular culture, body maintenance is highly encouraged for those growing older, but not because of their cardiovascular health, but because of the ›mask of aging‹ the external signs of old age – sagging flesh, wrinkles, loss of muscle tone, overweight – are culturally stigmatized [...] (Lupton, 38–39).

Dem gegenüber haben Alzheimer-Comics teil an einer »Vervielfältigung von kulturellen Narrativen und medialen Bildern des Älter-Werdens und Alt-Seins«; unterschiedliche Formen des Alterns werden sichtbar gemacht, in ihrer Diversität herausgestellt und gleichzeitig wird eine gegenseitige Zugewandtheit und wertschätzende Relationalität forciert (Krüger-Fürhoff 2021, 163). »Vor allem aber arbeiten sie [Comics] daran, den gezeichneten und erzählten Figuren eine unverwechselbare Vergangenheit und Identität zu verleihen und ihre Handlungsfähigkeiten und -spielräume auszuloten« (Krüger-Fürhoff 2021, 164). Dies hängt, wie Irmela Marei Krüger-Fürhoff argumentiert, eng mit der spezifischen Darstellungsweise und *Hervorbringung* des (alternden) Körpers im Comic zusammen (2021, 164). Durch die grundlegende Visualität des Mediums ›Comics‹ wird nur ein Erzählen über, sondern auch ein Zeigen von Körper-Zeichen ermöglicht bzw. nachgerade notwendig (Klar 2014, 170; Køhlert, 191). An diesem spezifischen ›Körper-Zeichen‹ (Klar 2011), welches in seiner Wiederholbarkeit immer im Werden (*doing age*) und in gewisser Weise ›unsicher‹ ist, werden (intersektionale) Fragen nach dem Umgang mit alternden und pflegebedürftigen Menschen, mit erkrankten und dis_abled[6] sowie mit marginalisierten und ausgeschlossenen Personen ausgetragen. »By drawing in and from the margins and inserting their own lives into comics history, they push against established narrative conventions and visual traditions, and in the process invent new ways of seeing and being seen in comics« (Køhlert, 194).

Darüber hinaus kann es durch die dem Comic inhärenten Möglichkeiten – sei es auf formal-struktureller oder inhaltlicher Ebene – gelingen, Formen von hegemonialer Zeitlich-

keit zu hinterfragen, alternative Verbildlichungen von Erinnern und Vergessen zu entwickeln und subjektive Umgangsweisen mit Krankheit und Trauer zu verdeutlichen, die stets unabgeschlossen, fragmentiert und heterogen bleiben. »The medium of comics might be an especially apt one to portray a psychic reality that does not or cannot reliably distinguish between fantasy and reality, past and present […]« (Krüger-Fürhoff 2022, 144). Alzheimer wird in den entsprechenden Comics weder erschöpfend noch ›wahrheitsgetreu‹ lesbar – es handelt sich um individuelle Erzählungen aus dem Leben, die in ihrer Partikularität und Subjektivität keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit oder gar medizinische ›Objektivität‹ erheben, aber trotzdem (oder vielleicht gerade deswegen) Identifikationspotential für andere Personen und deren Erfahrungen bieten. Somit können auch im Kleinen – sei es nun im Mikrokosmos ›Altersheim‹ oder im familiären Zuhause – große Themen und Fragestellungen verhandelt werden.

Ungeachtet dieser Möglichkeiten darf Comics nicht automatisch ein kritisches und emanzipatorisches Schaffen unterstellt werden, sondern müssen immer auch die Grenzen und Problematiken einer comiceigenen Verhandlung von ›Krankheit‹ mitgedacht und reflektiert werden. »The medium has considerable potential for liberatory representation. But […] the graphic medium is not necessarily, not inherently, counterdiscursive« (Couser, 371). Die Gleichsetzung von Sehen und Wissen/Verstehen hat dazu geführt, dass visuelle Medien – wie auch Comics eines ist – als besonders unmittelbar, ›authentisch‹ und ›wahrheitsgetreu‹ gelten (El Refaie 2019, 124; Szép, 39). Diese vielfach unhinterfragte Vormachtstellung von Sehen ist jedoch keineswegs unschuldig, sondern drückt sich in »ocularnormative views and normative practices of looking and staring« (Wegner, 70) aus, die auch in der Betrachtung und Analyse von *Graphic Illness Narratives* hineinspielen. Inwiefern werden voyeuristische Bedürfnisse befriedigt? Wem wird *Agency* zugestanden? Inwiefern wird ein ›Anderes‹ kreiert und die Norm perpetuiert? Und inwiefern verhindert der Fokus auf den erkrankten Körper den Blick auf ein Außerhalb, auf die soziale Konstruktion von Krankheit und Dis_ability? (Wegner, 66–67)

In der Frage nach der Sprecher_innenposition wird generell dafür plädiert, betroffene (marginalisierte) Personen selbst zu Wort kommen zu lassen – im Fall von Alzheimer oder anderen Erkrankungen, wie Schizophrenie, lässt sich das jedoch nur schwer realisieren (Donaldson, 153). Es bleibt ein Sprechen bzw. Schreiben *über* jemanden, auch wenn das in biografischen Comics oft in einem familiären oder freundschaftlichen Näheverhältnis passiert. »Writing about other people's illness or disability without their consent, speaking on behalf of ›vulnerable subjects‹, raises serious ethical questions« (Donaldson, 165). Durchaus ließe sich beispielsweise im Comic *Aliceheimer's* eine gewisse Infantilisierung und Verharmlosung bzw. Romantisierung der an Alzheimer erkrankten Protagonistin konstatieren (Venkatesan/Kasthuri, 78; Venema, 61), jedoch gibt der Comic weder vor, ein holistisches Bild der Krankheit ›Alzheimer‹ zeichnen zu wollen, noch allgemeingültige Wahrheiten zu postu-

lieren (Chidgey, 142). Stattdessen können Comics als »ethical encounter« angesehen werden, »as a way of dialogue in which one's and the Other's vulnerability can be experienced and performed« (Szép, 13). Diese ›Verletzlichkeit‹ liegt nicht allein im Inhalt begründet, sondern im Medium selbst; statt unidirektional ist sie dialogisch, relational und zutiefst *verkörpert* (Szép, 13, 63). Die Comics von Nüssli und Walrath stellen eine Einladung an die Leser_innen dar, sich darauf einzulassen, selbst betrachtet, gedeutet und Teil der Erzählung zu werden.

## De_konstruktion von Erzähl- und Sehweisen in *Aliceheimer's* und *Vergiss dich nicht*

Im Kontext von Alzheimer erscheint der Umgang mit und die Darstellung von Prozessen des Erinnerns und Vergessens im Comic von besonderer Bedeutung: Wie gestaltet sich die Verbildlichung von Erinnerungsprozessen? Welche Rolle spielt das Verhältnis von Bild- und Schriftebene dabei? Damit einher geht die Frage nach dem Erzählvorgang, der in beiden *Graphic Memoirs* explizit gemacht wird: Wie wird erzählt? *Wie kann Erzählen erzählt werden?* Dieser selbstreflexive Charakter, welcher den Blick auf die eigene Gemachtheit und Konstruiertheit ermöglicht (Chute 2010; El Refaie 2012), zeichnet (alternative) Comics im Allgemeinen aus – »[which] typically include at least some self-reflexive engagement with the tools, materials, and processes of their own creation, which inevitably draws further attention to the picture surface« (El Refaie 2019, 78) – und trägt im Fall von *Vergiss dich nicht* und *Aliceheimer's* dazu bei, alternative Zugangsweisen zu Alzheimer zu schaffen.

Gleichzeitig kann Erzählen im Comic nicht ohne den Aspekt des Sehens – den unterschiedlichen Fokalisierungsinstanzen sowie den möglichen Sichtweisen und Perspektiven – gedacht werden. *Vergiss dich nicht* und *Aliceheimer's* regen spannende Diskussionen hinsichtlich der Frage an, wer sieht, erweiterbar um die ebenso wichtigen Fragestellungen, wer nicht sieht, wer gesehen wird und wie der Vorgang des (An-)Sehens/Schauens gestaltet ist (Kupczyńska, 219). Dieser Beitrag soll anhand ausgewählter Comicsequenzen mögliche Antworten auf die hier gestellten Fragen geben; die zum Einsatz kommenden Fokalisierungs- und Erzählinstanzen sowie der selbstreflexive Charakter von Comics haben letztlich weitreichende Implikationen, wie zum Beispiel für das Subjekt- und Identitätsverständnis.

Fragen nach dem, was gesehen wird – was gesehen werden kann – und was gesprochen wird – wofür es Worte gibt –, hängen eng damit zusammen, wer oder was als ›krank‹ oder ›gesund‹ definiert wird bzw. werden kann. Der Wandel in der *Sehens*weise ist auf die Entstehung eines sogenannten ›medizinischen Blickes‹ zurückzuführen; dieser liegt begründet in einer »Souveränität des Blickes […]: das Auge, das weiß und entscheidet; das Auge, das regiert« (Foucault 2016, 102). In *Die Geburt der Klinik* (1963) geht Foucault ausführlich auf die Charakteristika und Implikationen dieses Blickes ein: Sehen wird dort als Art des Wahr_nehmes thematisiert. Der medizinische Blick tritt als etwas Reines, Unmittelbares und

logisch Begründbares auf; es ist ein Blick, der Wahrheit für sich in Anspruch nimmt. Er steht stellvertretend für die Vorherrschaft einer visuellen Epistemologie und einer Medizin, die auf Rationalität und Objektivität aufgebaut ist; Akte des Sehens, Wissens und Äußerns/Sagens bedingen sich in diesem Diskurs (Foucault 2016, 121–122).

Dieser Blick bzw. diese spezifische Sehweise ist dem trainierten Auge vorbehalten – ein Umstand, der sich in einem hierarchischen (Abhängigkeits-)Verhältnis zwischen Ärzt_innen und Patient_innen ausdrückt (El Refaie 2019, 126–128). In jenem Beziehungsverhältnis ist eine Gender-Dimension eingeschrieben: Vielfach ist der klinische Blick ein männlicher, »traditionally associated with male mastery over […] the female body« (El Refaie 2019, 16). Der *Gaze* –als Akt des Sehens, der in der Betrachtung anderer Körper, beispielsweise auf der Theaterbühne oder der Kinoleinwand, Lust bereitet – ist gegendert, »in the sense that they typically involve male, voyeuristic patterns of gazing at female bodies« (El Refaie 2012, 73). Gleichzeitig lässt sich diese reduktionistische Darstellungsweise kritisieren, indem Möglichkeiten der *Agency* missachtet werden: Über welche Handlungsmacht verfügen (weibliche) Betrachter_innen? Welche potenziell widerständigen Rollen können (weibliche) Protagonist_innen in Texten einnehmen? Diese Fragen sollen in weiterer Folge mitgedacht werden.

## Multiplizierte Körper und Blicke

In *Aliceheimer's* von Walrath steht die Alzheimererkrankung der Mutter, repräsentiert durch den Avatar Alice, im Mittelpunkt der Erzählung.[7] Nach der Diagnose leben Mutter und Tochter für eine Weile in einem gemeinsamen Haushalt; das Leben der Mutter vor und mit Alzheimer ebenso wie das gemeinsame (unerwartete) Zusammenleben, das Mutter und Tochter unter diesen besonderen Umständen näherbringt, kommen zur Sprache. »We had unfinished business. I wanted to create a bond with my mother, to redo the past, and to fit the hole inside of me. In the middle of dementia, somehow, my mother wanted to do the same« (Walrath 2016a, 1). Die Erzählung von Alice beschreibt eine Zeit der Trauer und des Verlusts, aber auch eine Zeit voller Staunen und Lachen – wie bereits der Buchtitel mit seinem expliziten Bezug auf die *Alice*-Romane von Lewis Carroll (1865; 1871) deutlich macht.

Der Comic fällt aufgrund seiner ›untypischen‹ Verfasstheit ins Auge: Statt der klassischen comiceigenen Panelabfolge folgen abwechselnd (Einzel-)Bilder und sich über eine Seite erstreckende längere narrative Textbausteine, ähnlich Kapiteln. Charakteristisch ist die Darstellung der Hauptfigur Alice: Ihr Körper ist mit Bleistift gezeichnet – das bevorzugte Zeichenmittel in *Aliceheimer's* – und in ausgeschnittenen, unterschiedlich gefalteten Buchseiten aus den *Alice*-Romanen gekleidet. Generell bedient sich der Comic einer collagenartigen Arbeitsweise, indem unterschiedliche Materialien, wie Buntpapier, Fotos, Farbstifte etc., integriert werden.

Die Welt, in welcher die an Alzheimer erkrankte Alice lebt, gleicht jener von Wonderland-Alice in vielerlei Hinsicht: Sie ist fantastisch, skurril und absurd, wenn Alice zum Beispiel Brokkoli aus den Ohren wächst (Walrath 2016a, 24). Gleichzeitig ist das Umfeld nicht frei von Gefahren und Unvorhergesehenem; an einer Stelle wird sie beispielsweise von Hexen bedroht (Walrath 2016a, 34). Das Wunderland, wie es bei Walrath und Carroll beschrieben wird, existiert als *world inside* mit eigener Logik, Worterfindungen sowie (kreativen) Verdrehungen von Fakt und Fiktion, Realität und Vorstellung, Wahrheit und Imagination – eine Welt, in der Alice Protagonistin ihrer eigenen Erzählung bleibt und in der sich bewusst von der Fachsprache der konventionellen Medizin verabschiedet wird (Chidgey, 134).

> Walrath equates the experiences of Alzheimer's to conditions of a wonderland and repeatedly uses the term wonderland not to foreground an unreal universe but to allude to an alternative reality caused by the behavioral and personality changes of AD patients–a reality not determined by memory or temporality. […] Like Carroll's mirror and mysterious wonderland, Alice conjures a parallel world which reverses the logic of everydayness (Venkatesan/Kasthuri, 74–75).

Die Hauptfigur Alice ist in vielen Bildern mehrmals abgebildet (in einem beispielsweise ganze acht Mal; siehe Abb. 1); die Multiplikation der Alice-Figur fordert einen hegemonialen, männlichen Blick heraus, der nach Eindeutigkeit und Ganzheit strebt. Stattdessen verwandelt sich der »kontrollierende, panoptische Blick« der Betrachtenden in einen »zerstreuten Blick«, der unabgeschlossen bleibt und sich fixen Zuschreibungen verwehrt (Frahm, 26). Véronique Sina, die sich hier auf Ole Frahm bezieht, sieht »die Totalität des betrachtenden Blickes durch die Hypermedialität des Gezeigten immer wieder unterbrochen und erschwert« (Sina, 67). Die dem Comic inhärente Struktur – die heterogene Zusammensetzung von Bild und Schrift sowie der fragmentarische und performative Charakter, der in der Wiederholung (die immer auch Verfehlung bedeutet) der Figurenzeichnung begründet liegt – macht diese subversiven Blickrichtungen möglich (Sina, 67). Im Fall der Alice-Figur wird dieser Eindruck verstärkt, indem ihr Blick in den meisten Fällen nach rechts gerichtet ist, während ihr Körper den Lesenden zugewendet ist. Ein Spiel zwischen Anschauen und Wegschauen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit wird ausgelöst, welches den voyeuristischen Blick auf die Betrachtenden selbst zurückwirft.

Gleichzeitig entzieht sich Alice damit auch dem durchdringenden und machtvollen medizinischen Blick – vollständige Einblicke in das Innenleben der Figuren, eindeutige Identifikation und Möglichkeiten der klaren Diagnose bleiben verwehrt, wie Marina Rauchenbacher und Katharina Serles für einen Comic von Regina Hofer argumentieren (Rauchenbacher/Serles, 85). Der Körper von Alice wird im sprich- und wortwörtlichen Sinn *gelesen*, aber lässt doch keine Entzifferung zu; die Buchseiten, die ihren Körper kleiden, brechen mitten im Wort oder im Satz ab, verändern sich von Panel zu Panel und ergeben für sich gesehen *keinen Sinn* (siehe Abb. 1). Der klinische Blick wird jedoch nicht

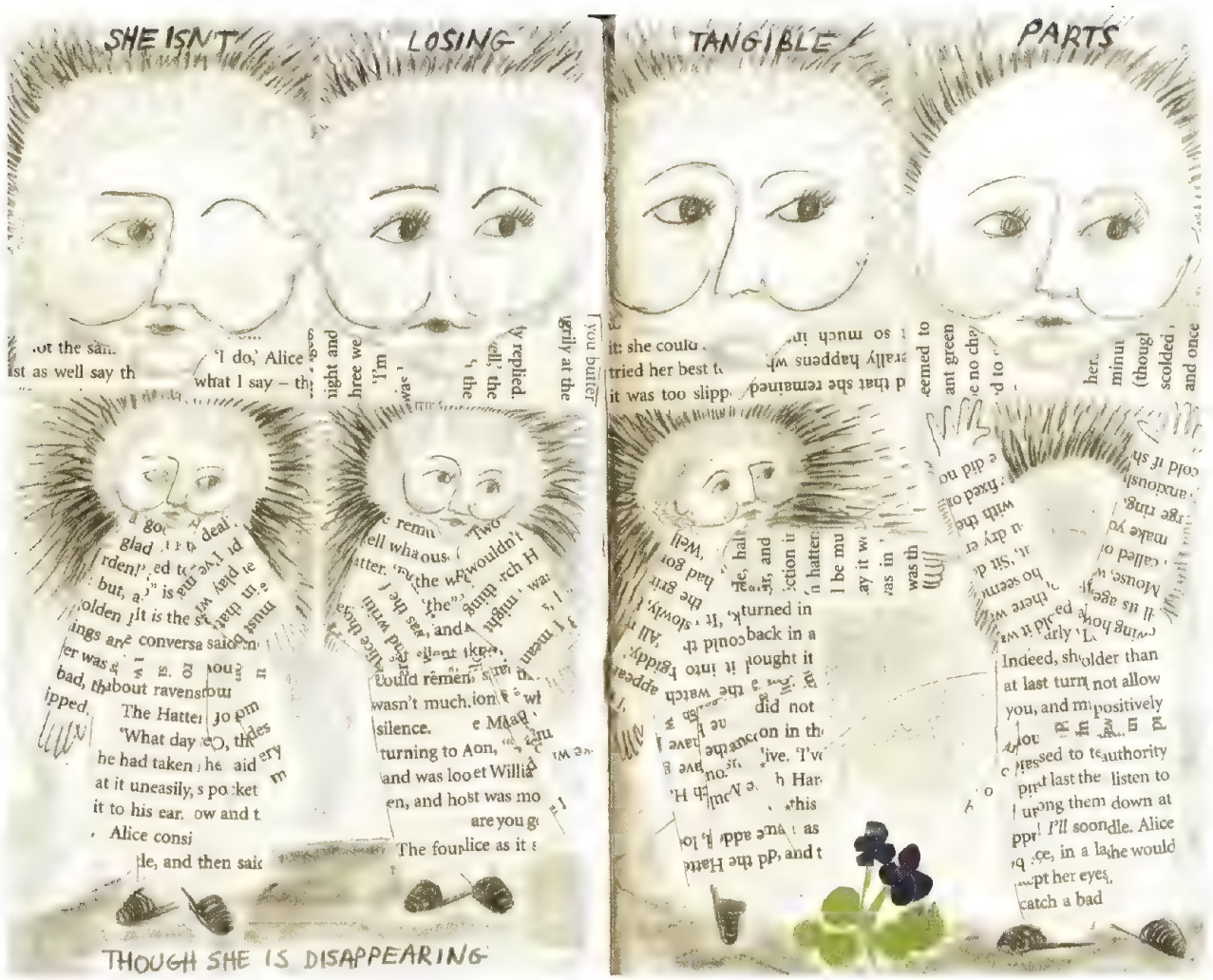



Abb. 1: Alice verschwindet. Aliceheimer's, S. 16.

nur irritiert, sondern gleichsam umgedreht; dieses Potential, das *Graphic Pathographies* zu leisten vermögen, wird hier mit der Nutzbarmachung Foucaults in den *Disability Studies* argumentiert:

> Die ›Archäologie des ärztlichen Blicks‹, d. h. der Wahrnehmungsstruktur des Mediziners, der die Körperoberfläche zu durchdringen sucht, um therapeutisches Wissen anhäufen zu können, dient den Disability Studies als Anregung, um eine taktische Inversion zu vollziehen: Die Blickrichtung wird umgedreht und die wissenschaftlichen, klinischen, therapeutischen Perspektiven werden mit den Sichtweisen derjenigen konfrontiert, die als Patienten, Anstaltsinsassen, Rehabilitanden gelten (Waldschmidt, 458).

»Die Herrschaft des Sichtbaren« (Foucault 2016, 178) wird in einem ambivalenten Spiel von unsichtbaren Sichtbarkeiten und sichtbaren Unsichtbarkeiten gebrochen und der Akt des Sehens wird als machtvolle Technik entlarvt. In beiden Comics bleiben (weiße) Leere[8] und Nicht-Verstehen, Offenheiten, Brüche und Widersprüchliches bestehen – nicht alles muss

und soll der Transparenz preisgegeben werden. Diese Gedanken treffen sich mit jenen Édouard Glissants, der in *Poetics of Relation* (1990) für das Recht auf Opazität plädiert: Aus einem dekolonialen Theorieverständnis heraus argumentiert er gegen das fortwährende Streben des *Westens*, absolute Wahrheiten zu ergründen und ›die Anderen‹ zu durchleuchten und vollständig zu verstehen, um sie reduzieren, einordnen und kategorisieren zu können. Demgegenüber meint ›Opazität‹ die Anerkennung von Un_durchlässigkeit:[9]

> To feel in solidarity with him or to build with him or to like what he does, it is not necessary for me to grasp him. It is not necessary to try to become the other (to become other) nor to ›make‹ him in my image. […] Only by understanding that it is impossible to reduce anyone, no matter who, to a truth he would not have generated on his own. That is, within the opacity of his time and place (Glissant, 193–194).

Sowohl bei Nüssli als auch bei Walrath kann dieser Ansatz für die Sicht auf ›andere‹ (erkrankte, vergeschlechtlichte, alternde, dis_abled) Körper und Figuren nutzbar gemacht werden. Der irritierte, abgelenkte, auf die Betrachtenden zurückgeworfene und im Comic grundsätzlich immer »gespaltene Blick« (Frahm, 141) ist eine mögliche Strategie, darauf hinzuweisen, dass der Körper nie vollständig gelesen bzw. gesehen werden kann, sich einer »versöhnlichen Schließung des Narrativs und seines von Panel zu Panel produzierten Sinn verweigert« (Kupczyńska, 29). In Bezug auf Alzheimererzählungen regt Glissant unweigerliche ethische Überlegungen an: Das Recht auf Opazität bedeutet eine Absage an voyeuristische Bedürfnisse, die den erkrankten Körper als Objekt ohne Handlungsmacht begreifen, als etwas das betrachtet, examiniert und durchleuchtet – ›transparent gemacht‹ – wird, und gleichzeitig einen Zuspruch an *Agency*.

## Subjektive Perspektiven und *Mind Style*

Wenn Alice über die Berge der Sonne entgegenfliegt, ihren bereits verstorbenen Ehemann im Baum sieht oder durchs Weltall schwebt, so ist es vielfach eine »subjective perception« (Mikkonen, 102), welche zum Tragen kommt; die Lesenden sehen gleichsam durch die Augen von Alice. Bis auf einige wenige Sprechblasen von Alice bricht der Text innerhalb der Panels jedoch mit dieser subjektiven Sicht. Immer noch in der diegetischen Erzählwelt von Piraten und Weltallreisen verhaftet, meldet sich eine Erzählstimme aus dem Off, identifizierbar als die Stimme der Tochter. Jene Stimme fungiert als erklärende Instanz, die den Erlebnissen von Alice Struktur, etwa in Form von zeitlichen und räumlichen Einbettungen, gibt.

Die narrativ strukturierten Kapiteltexte schaffen nochmals mehr Distanz zu Alice, indem in diesen Abschnitten die Tochter, aus der Ich-Perspektive, *über* ihre Mutter erzählt. Diese Distanz drückt sich auch im erzählten Inhalt aus, der zwar Bezug nimmt auf Alices Sicht, aber nicht darin ›aufgeht‹, so wie das beispielsweise auf der Bildebene passiert.

Ein Beispiel soll dies illustrieren: Im Kapitel *Fairy Pirates* zeigt das Panel ein Piratenschiff auf hoher See, das sich Alice nähert (siehe Abb. 2), während der Erzähltext von »story«, »mysteries« (Walrath 2016a, 29) und den Verwechslungsgefahren zwischen Piraten und Familienmitgliedern spricht. Die Lesenden finden sich durch die Perspektive von Alice in ihrer Welt wieder, die ergänzt wird durch die Sicht der Tochter: »I haven't seen these pirates myself […]« (Walrath 2016a, 29). Die Leistung der Autorin liegt darin, beide Seiten nicht gegeneinander auszuspielen, sondern die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Sicht- und Erzählweisen zu ermöglichen und anzuerkennen. Ein wertschätzender Moment zeigt sich auch darin, dass die Tochter nicht behauptet, es gäbe die Piraten schlichtweg nicht oder dass sie dem Einbildungsvermögen ihrer Mutter zugrunde lägen, sondern stattdessen den (subjektiven) Akt des Sehens – »I haven't seen […] *myself*« (Walrath, 29; Herv. N. L.) – herausstreicht. Bleibt zu fragen: Was *sehen* wir als Lesende? Wie Kai Mikkonen schreibt: »[T]he relationship between the visual and the verbal narrative perspective can become quite complex and dynamic« (103).

PIRATES HELPALICE
I'M STARVING! THOSE LOUSY PIRATES KEPT ME ON THAT ISLAND FOR AN ENTIRE WEEK WITHOUT FEEDING ME ANYTHING. GOT ANY ICE CREAM?

Abb. 2: Alice und das Piratenschiff. Aliceheimer's, S. 28.

Deutlich wird das auch im Fall von *Vergiss dich nicht*. Zeichnerischer Anlass und künstlerische Quelle für jenen Comic waren Besuche in einem Altersheim, in dem Likas Mutter, die an Alzheimer erkrankt ist, untergebracht ist. Die eindrucksvolle Schwarzweiß-Erzählung ist bevölkert von unterschiedlichen Heimbewohner_innen samt ihrer teils schönen, teils schmerzhaften Erinnerungen an die Vergangenheit sowie den dort tätigen Pfleger_innen, die gleichermaßen ihre persönlichen (Migrations-)Geschichten an diesen Ort mitbringen. »*Vergiss dich nicht* ist eine gezeichnete Erzählung über das Erinnern, das Vergessen und über den *Migrationskosmos* in Altersheimen. Es ist keine Reportage in klassischer Form, vielmehr ist es eine poetische Umsetzung der Seinszustände und eine Suche nach neuen Bildsprachen« (Nüssli [o. D.]).

Mit Blick auf die Materialität fällt auf, dass sich der Comic – ähnlich wie bei *Aliceheimer's* – an kein herkömmliches Comic-Format hält: Mit einem Papierformat von DIN-A3 sind die Seiten ungewöhnlich groß; eine klare Panelstruktur wechselt sich mit gänzlich ungerahmten, sich teils über eine Doppelseite erstreckende (Panorama-)Bildern ab. Abgesehen von den Innenseiten des Umschlages und den Einleitungsseiten, die türkis eingefärbt sind und einen stetig weiter verblassenden Farbverlauf bilden, bleibt der Comic einem Schwarzweiß-Schema verhaftet. Auffällig bei Nüssli ist auch die Verschriftlichung von Dialekt und gebrochenem Deutsch, mittels dessen ein hohes Maß an Oralität in die Dialoge der Figuren integriert wird.

Im Unterschied zu *Aliceheimer's* verfügt der Comic über keine Erzählstimme aus dem Off, stattdessen wird – bis auf die Einleitung, in welcher die Tochter in Textform über ihre Mutter berichtet – mit dem gesprochenen Wort der Personen gearbeitet, welches innerhalb der Panels, aber ohne Sprechblasen, zum Ausdruck kommt. Es wird also stärker noch den subjektiven Perspektiven und Erzählungen der Heimbewohner_innen und Pfleger_innen Raum gegeben – im übertragenen und wortwörtlichen Sinne. Der medizinische – immer auch diagnostizierende, zuschreibende und fixierende – Blick stößt sich an den sich ständig verändernden Fokalisierungsinstanzen und Perspektiven in der Narration: In »graphic illness memoirs, the images frequently shift between the perceptual point of view of the protagonist, visualized self-images, and other-perceptions« (Koch, 161). In Nüsslis Comic verstärkt sich der Eindruck dadurch, dass die Leser_innen ständig andere Personen, seien es Heimbewohner_innen oder Pfleger_innen, im Fokus haben und sich die Körper – auch wenn stets ein Rest an Wiedererkennbarkeit bleibt – über die Seiten hinweg teils fast bis zur Unkenntlichkeit verändern und verformen.

»The perceptual point of view« (Koch, 161) wird in *Vergiss dich nicht* mittels unterschiedlicher Techniken evoziert, wie beispielsweise durch »the impression that the reader shares the field of vision with a particular character«, »the gaze image (showing a picture of a character looking at something)«, »the over-the-shoulder image and the reaction image (a character reacting to what he has just seen)« (Mikkonen, 103). In der Eingangsszene zwischen Frau Nüssli und dem Pflegepersonal treten diese Techniken in wechselhafter Bezogenheit

auf: Aus der Sicht von Frau Nüssli umarmen die Leser_innen gleichsam die Pflegekraft, während im nächsten Panel der Blick von Frau Nüssli jenen der Pflegekraft, deren Platz nun die Lesenden eingenommen haben, trifft. In der nachfolgenden Tanzszene (siehe Abb. 3) ist in der oberen Panelreihe die turnende Pflegekraft abgebildet, leicht erhöht, als würde die im Rollstuhl sitzende Frau Nüssli ihr von unten herauf entgegenblicken. In der unteren Panelreihe wird die Perspektive der Pflegekraft eingenommen, die, selbst nicht sichtbar, in das lachende Gesicht Nüsslis schaut, in diesem Fall mit leicht nach unten geneigtem Blick. Im letzten Panel wird die Perspektive von einer Frontalsicht, die beide Arm in Arm zeigt, gebrochen. Auch wenn es sich um eine Außenperspektive handelt, symbolisiert das Motiv nicht Distanz, sondern Intimität und Vertrauen – verstärkt durch ein Geheimnis, das die beiden Figuren teilen: Frau Nüssli berührt die Hände der Pflegekraft, die Spuren von körperlicher Gewalt aufweisen; letztere wiederum entdeckt das versteckte Gebiss von Frau Nüssli. »Isch das Ihre Gebiss? Macht nüüt. Lassen wir in Versteck. Haben wir beide eine Geheimnis« (Nüssli 2018, [42]).

super, Frau Nüssli!
Und jetzt no die Arme ufe!
Jo super! No mehr ufe mit die Arme Frau Nüssli!
Mega guet Frau Nüssli. Jetzt wäre guet en Tee für Sie Frau Nüssli.

Abb. 3: Frau Nüssli turnt. Vergiss dich nicht, o. P. [41].

Diese Dialogizität in der Perspektivenführung wird um zutiefst persönliche Sichtweisen von Einzelpersonen (und ihren Schicksalen) ergänzt, ein Umstand, der sich als *mind style* bezeichnen lässt: »[A]nother function of graphic style is that it dramatizes a particular character's world-view, perception, and habit of thought« (Mikkonen, 114). Dementsprechende Sichtweisen werden in *Vergiss dich nicht* immer dann eingenommen, wenn sich Figuren zurück oder in die Ferne erinnern, ein Prozess, der eingeläutet wird durch verschwimmende Linien, wachsende Schatten, ausufernde und verschlingende Pflanzen, fallende Gegenstände und fehlende Panellinien. »The association between the graphic style and a character's mind also has the potential to imply […] that the character's worldview has profoundly affected the way in which the narrative is told and organized« (Mikkonen, 114).

So mutet die Angst vor Topfpflanzen bei Herrn Krause im ersten Moment unverständlich und komisch an, bis dieselbe Topfpflanze, die im Panel zuvor noch reglos dastand, plötzlich ausufert und Herrn Krause in seinem Rollstuhl, samt Tisch, aus dem Panelrahmen fällt. Wenig später umwabern die tentakelförmigen Blätter derselben Pflanze Herrn Krause und schneiden ihm Grimassen – im nächsten Panel, mit dem Eintreffen des Pflegepersonals, ist die Pflanze wieder auf ihre ursprüngliche Größe und Form geschrumpft. Die Sequenz gipfelt in einer traumatischen Erinnerung im Wald, in der die (vermutliche) Jugendliebe von Herrn Krause von einem Soldaten verschleppt und vergewaltigt wird. Das ausufernde Gebilde, das nur noch entfernt einem Wald gleicht, ergießt sich in einer vollkommen schwarzen Seite – um schließlich wieder bei der Pflegekraft im Bad zu landen, mit nichts als den wehklagenden Worten von Herrn Krause: »Hilde … ich … ich hasse Topfpflanzen« (Nüssli 2018, [75]).

Immer wieder verändert der Comic auf diese Weise die Perspektivenführung und schafft eine Vielzahl an Sichtweisen, Narrationen und Lebensrealitäten. Was sehen und erleben die Figuren? Was sehen die Lesenden (im Gegenzug)? Während für die anderen Figuren der Diegese die (scheinbar) zusammenhangslosen Aussagen von Herrn Krause unverständlich bleiben, können die Lesenden – mit den neugewonnenen Einblicken in die Weltsicht von Alzheimer-Patient*innen – die Situation nachvollziehen. In hohen Maßen forciert der Comic von Nüssli daher eine wertschätzende, solidarische Lesart. Das starre Verhältnis zwischen Betrachter_innen und Betrachtete – zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ärzt_in und Patient_in (in diegetischer und realweltlicher Hinsicht) – wird verunsichert, indem sich beide ›Seiten‹ in einem Spiel des Anschauens und Angeschaut-Werdens bewegen. Der Zusammenhang zwischen Sehen und Wissen, wie es der klinische Blick postuliert (Foucault 2016, 121), wird durch die changierenden Fokalisierungsinstanzen demontiert; Sehen und Wissen wird verunsichert. Gleichzeitig wird der Prozess des Sehens – des Sichtbar-Machens und Gesehen-Werdens – aufgedeckt. Wenn Foucault schreibt, »der [medizinische] Blick muss als Wahrheit wiederherstellen, was in seiner Genese produziert worden ist« (Foucault 2016, 122), dann wird genau dieser Akt des Wahr_nehmens und Wahr_sagens bei Nüssli seiner Konstruiertheit überführt. Der Akt des Sehens ist immer ein zuschreibender und mit_konstruierender, indem er teilhat an der medizinischen, sozial und kulturell spezifischen und historisch situierten Bestimmung dessen, was bzw. wer als ›krank‹ angesehen wird.

## Wie wird Erzählen erzählt?

Die »handwrittenness of comics« (Chute 2010, 11) wird in beiden Werken explizit zur Schau gestellt, beispielsweise durch handgeschriebene Sprechtexte oder durch eine teils nur skizzenhafte, unruhige Linienführung bei Nüssli, der ein Moment des Unmittelbaren anhaftet, oder durch Formen der Montage bzw. Collage als Strategie der De_konstruktion bei Wal-

rath. Die Aufmerksamkeit der Leser_innen wird auf den Prozess des Erzählens gelenkt, der in weiterer Folge in seiner Gemachtheit aufgedeckt und in Frage gestellt wird. Wie funktioniert Erzählen eigentlich? Diese Frage stellt sich explizit, wenn in *Vergiss dich nicht* in einem Panel die auf einem Klemmbrett zeichnende Hand der Autorin abgebildet ist, »as visualizations and mediations of the birth of the line« (Szép, 47). Die grauen Panelrahmen sind ebenso sichtbar wie die ersten vage gezeichneten Striche, welche sich als Umrisse der gegenübersitzenden Figur deuten lassen. Hand, Füller und Zeichenblatt sind deutlich gefestigter abgebildet als die weitere Umgebung, als hätte die Zeichnerin – in deren Position sich die Lesenden befinden – ihren Blick noch nicht scharf gestellt oder, als würde sich das Geschehen im Moment des Zeichnens auch schon wieder verflüchtigen. Das angrenzende Panel zeigt die Hand von Frau Nüssli in fast derselben Position – ist es also vielmehr sie, die hier erzählt? Die Hände von Frau Nüssli gehen ebenso ins Weiß des Hintergrunds über wie ihr Hinterkopf im oberhalb befindlichen Panel. Mit der Erwartung an einen introspektiven Einblick in die Figur – wie es gerade die Über-die-Schulter-Perspektivenführung suggeriert – wird hier bewusst gebrochen. Die umblätternden Hände der Leser_innen greifen die Seite auf etwa derselben Höhe und in derselben Handstellung – sind also auch sie miterzählend und miterinnernd? Fragen der Erzähl- und Erinnerungsinstanz bleiben offen und vielstimmig beantwortbar.

In der Einleitung werden Frau Nüssli im Erwachsenenalter und ihre Tochter als Mädchen von einem schwarzen Gebilde – auch hier weist die Schraffiertechnik, die den Eindruck erweckt, die Tinte sei gerade erst getrocknet, bewusst auf die eigene Gemachtheit hin – begleitet, welches ständig die Form wechselt, sich einmal als Pferd, ein anderes Mal als Gebirgslandschaft materialisiert (siehe Abb. 4). Vielfach sind Mutter und Tochter Teil dieses

Abb. 4: Schreiben und Zeichnen. Vergiss dich nicht, o. P. [23].

Gebildes bzw. haben Anteil an seinem (Fort-)Bestehen: In einer Szene umgeben die schwarzen Striche ihre Köpfe und in einer anderen strickt die Mutter daran, während die Tochter mit dem Pinsel die Linien fortzieht. Das wortwörtliche Weben von Geschichte erhält mit Blick auf die Etymologie des Textbegriffes zusätzliche Bedeutung: Aus dem Lateinischen *texere* (*textum*) bedeutet es ›weben; flechten; verfertigen, bauen‹ (Stowasser/Petschenig/Skutsch, 512). Dieses Gebilde, das seiner eigenen Logik folgt und in dessen unendlichem Formenschatz es jedes Mal etwas Neues zu entdecken und zu begreifen gibt, kann als verbildlichter Schaffensprozess von gemeinsamen Erlebnissen zwischen Mutter und Tochter, ihren Erinnerungen daran sowie ihren Erzählungen davon verstanden werden. Auf dem Cover findet sich das Gebilde wieder, das Frau Nüssli trägt und der Feder der schreibenden Autorinnenhand entstammt – Schreiben bzw. Zeichnen als Art des Festhaltens bewahrheitet sich hier in doppelter Hinsicht.

In beiden Comics ist das Schreiben bzw. Zeichnen ein (auto-)biografisches, das gerade in grafischen Narrativen besonders experimentierfreudig und innovativ ausgelebt wird. Der bereits erwähnte Aspekt der Selbstreflexivität spielt eine Rolle, ebenso das »Spiel mit Zeit- und Erzählebene« sowie mit Perspektiven, die dem Comic inhärente Hybridität, welche das Schrift-Bild-Verhältnis auf verschiedene Arten verkomplizieren kann, und die Multiplikation des »Autoren-Avatar, d.h. die grafische (Selbst-)Darstellung des Autobiografen« (Abel/Klein, 268–269):

> Auch unabhängig von der konkreten Bildmetaphorik durchkreuzt schon das grafische Element an sich den vermeintlichen Objektivitätsanspruch der Autobiografie: Bilder sind immer nur Annäherungen an die und Übersetzungen von ›Wirklichkeit‹, es handelt sich ›bloß‹ um Zeichen, die auf ein Referenzobjekt in der Außenwelt verweisen. Im Autorencomic dominieren zudem wenig realistische, abstrahierte Zeichnungen, mal expressionistisch, mal naiv, immer dezidiert subjektiv (Abel/Klein, 269).

Durch die Inanspruchnahme all dieser Elemente verweisen *Vergiss dich nicht* und *Aliceheimer's* demzufolge immer wieder auf ihre eigene Konstruiertheit und erteilen damit auch dem autobiografischen Pakt nach Philippe Lejeune – im Sinne einer kritischen Dekonstruktion des eigenen Genres – auf kreative Art und Weise eine Absage.[10] Nicht zuletzt wird – oftmals im Unterschied zu herkömmlichen, rein textbasierten (Auto-)Biografien – auch der Vorstellung eines originalen Selbst eine Absage erteilt (Pedri, 128–129, 145–148). »Es gibt kein Original, kein authentisches Selbst, keinen wahren Kern, der dem vorausgeht, als was der Text jeweils erscheint. So bleibe offen, ob die Autobiographie das autobiographische Subjekt hervorbringt oder umgekehrt« (Hochreiter, 245). Das, was Susanne Hochreiter bezugnehmend auf einen Comic von Ulli Lust resümiert, gilt auch für die Werke von Nüssli und Walrath: Der Comic »stellt deren Fiktionalität aus und offeriert Spuren, die nicht zum ›Subjekt‹, sondern zur graphischen Erzählung als Erzählung führen« (Hochreiter, 245).

Dieser Umstand schafft wiederum Möglichkeiten der Diskurskritik: Indem der Erzählakt in seiner Konstruiertheit und Prozesshaftigkeit aufgedeckt wird, verändert sich auch der Blick auf vermeintliche starre und rigide Narrative rund um ›Diagnose‹, ›Heilung‹ sowie ›Kranksein‹ versus ›Gesundsein‹. Normierte und dominante Biomedizin-Diskurse zu Alzheimer werden als *eine* Sichtweise neben anderen begriffen und im Fall der beiden Comics zugunsten einer Herangehensweise aufgegeben, die stärker subjektive Erfahrungen (statt allgemeingültiger Aussagen), Relationalität (statt Individualität) und Empathie (statt ›objektive‹ Rationalität) in den Mittelpunkt stellt; »simultaneously showing the impossibilities of an impersonal scientific discourse« (Szép, 99). Diese Perspektive – die nicht als Opposition zur Biomedizin verstanden werden soll, sondern als Bereicherung und Erweiterung und eventuell auch als kritischer Bezugspunkt – wird insbesondere im Umgang mit und in der Darstellung von Erinnerungsprozessen deutlich.

## Erinnern und Vergessen im Comic

Während Erinnerungen und der Verlust derselbigen, Kernmomente in der Beschäftigung mit Alzheimer darstellen, stehen Erinnerungen auch in einer besonderen Beziehung zum Medium ›Comics‹: »The art of crafting words and pictures together into a narrative punctuated by pause or absence, as in comcis, […] mimics the procedere of memory« (Chute 2010, 4). In ihrer Multiplizität, Fragmentiertheit und Diskontinuität, die sich Kohärenzansprüchen widersetzt, bilden graphische Erzählnarrative nicht nur Erinnerungen ab, sondern *verkörpern* sie regelrecht (Venema, 49, 69). In diesem Zusammenhang stellt Hillary Chute wichtige Fragen, von denen vor allem letztere hier behandelt werden soll:

> What is the texture of narrative forms that are relevant to ethical representations of history? What are the current stakes surrounding the right to show and to tell history? What are the risks of representation? How do people understand their lives through narrative design and render the difficult processes of memory intelligible? (Chute 2008, 462)

Wie eng Comics und Erinnerung(sarbeit) miteinander verknüpft sind, zeigt bereits ein Blick auf die comiceigene Materialität: Während Walrath unterschiedliche Materialien verwendet, um mit Formen der Collage die Fragmentiertheit und Brüchigkeit von Erinnerungen darzustellen, spielt Nüssli mit Material und Farbe des Papiers. Die Seiten der Einleitung von *Vergiss dich nicht* sind deutlich dünner, sodass die nachfolgenden Schriftzüge und Bildmotive durchscheinen. Die Grenzen zwischen »Vergangenheit und Gegenwart, aber auch Vorstellung, Fiktion und Realität« (Grünewald, 269) verschwimmen – im übertragenen und wortwörtlichen Sinne. Nicht zufällig lauten die ersten Worte des Comics: »Alles wird zu Erinnerungen, sobald der Moment des Geschehens vorbei ist. Sie werden zu eigenen unste-

ten Bildern im Kopf« (Nüssli 2018, [5]). Mit jeder Seite wird die türkise Hintergrundfarbe heller, bis die Lesenden im Weiß des Altersheims ankommen. »Wenn ich Dich besuche, kommen bei mir Fragen auf. Wo bin ich in Dir? Fehle ich Dir? Was ist geblieben an schönen Erinnerungen oder an schmerzlichen Erlebnissen?« (Nüssli 2018, [33]) Eventuell sucht der Comic Antwort auf diese Fragen, vielleicht werden sie aber auch vom Weiß der Seiten, vom Vergessen und vom Verlust von Erinnerungen, verschluckt. Es ist ebenso ein Schreiben_Zeichnen *gegen* das Vergessen, wie es ein Schreiben_Zeichnen *von* Vergessen, als unabdingbarer Bestandteil von Erinnern, ist. Auch wenn fehlende Seitenzahlen bei Comics häufig vorkommen, erscheint der Umstand bei Nüssli doch auffällig, kann damit einmal mehr der Vorstellung einer linearen Progression und eines kontinuierlichen und kohärenten Erinnerungsprozesses eine Absage erteilt werden. Die Comickünstlerin Maureen Burdock findet dazu folgende Worte:

> [T]he workings of individual memory, like comics, are nonlinear and untamable. Memories, like cats, come and go as they please. In sympathy with posthumanist feminist thinkers, I understand memory as a web of interwoven filaments that together form a living, never fixed, understanding of the self. Rather than drawing »things« that I remember, I re-member and re-present myself by following the strands that I, guided by desire, weave into a sense of being-belonging in the world (Burdock, 191).

Die Komplexität von Erinnerungsprozessen wird in beiden Comics vor allem durch das Spannungsverhältnis von Bild und Schrift zum Ausdruck gebracht: In *Aliceheimer's* schildern die textbasierten Kapitel vielfach die Erlebnisse vergangener Tage; jene Erinnerungen an eine junge Alice noch ohne die Diagnose ›Alzheimer‹ sind eng verwoben mit Passagen über das spätere gemeinsame Zusammenleben mit der Tochter (die Zeit in der Pflegeeinrichtung für Demenzerkrankte kommt jedoch kaum zur Sprache). Demgegenüber ermöglicht die Bildebene eine andere Perspektive, ein anderes Schauen *through the looking glass*: Hier kann Alice fliegen, trifft ihren verstorbenen Ehemann und begegnet Piraten und Hexen. Nichtsdestotrotz verweisen der collagenartige Aufbau der Panels und die in Buchseiten gekleidete Alice, die verschwindenden Körper und Gliedmaßen und nicht zuletzt das jede Doppelseite abschließende Wort ›Aliceheimer's‹ darauf, dass das kreierte Wunderland nicht über die Schattenseite einer Alzheimererkrankung, zu der Verlust, Trauer und Schmerz gehören, hinwegtäuschen kann. Auch bei Nüssli ist sowohl eine Parallelität als auch Gegenläufigkeit in der Beziehung von Bild- und Schriftebene zu beobachten – mitunter (und paradoxerweise) auch zeitgleich (Krüger-Fürhoff 2021, 175). Während beispielsweise die Panels zeigen, wie eine Bewohnerin von einer Pflegekraft gewaschen wird, erzählt der beigefügte Text die tragische Geschichte vom Tod der Mutter der Pflegekraft. Trotz dieser Gegenläufigkeit ermöglicht der Comic Formen des stellvertretenden Handelns, wenn auch letztlich unklar bleibt, ob das Pflegepersonal die Zehen der Bewohnerin in den Händen hält oder jene der Mutter. »Ein paar Mal, sie hat noch bewegt« (Nüssli

2018, [101]; siehe Abb. 5). Die Durchlässigkeit zwischen Erleben und Erinnern wird sichtbar: Was wird erlebt? An was bereits erinnert? Wo soll die Grenze gezogen werden, wenn der Moment des Geschehens im Grunde immer schon Erinnerung ist?

Sie hatte auch eine Tattoo.
Sie wurde auf der Strasse angeschossen.
Sie lag auf Rücke und schaute in unsere Richtung. Onkel wollte sie holen, wurde er erschossen.
Ein paar Mal, sie hat noch bewegt.

Abb. 5: »Ein paar Mal, sie hat noch bewegt.« Vergiss dich nicht, o. P. [101].

In diesem Kontext spielen die unzähligen Topfpflanzen in *Vergiss dich nicht* eine bedeutende Rolle: Der beobachtende Blick stößt sich an ihnen, wenn sie das Panel dominieren, sich gleichsam in den Vordergrund drängen, als hätten sie ein Eigenleben, nur um dann wieder starr den Hintergrund zu beherrschen. Sie lenken ab, verschweigen und verdecken; paradoxerweise ermöglichen sie – in ihrer Verunmöglichung – immer auch einen Sichtwechsel, indem sie eine Verbildlichung des Erinnerungsprozesses schaffen. Durch die Pflanzen bleibt der voyeuristische Blick unbefriedigt; es schiebt sich stets etwas ins Sichtfeld, behauptet Anwesenheit und ersetzt in der Abschlusssequenz gar die Körper der Heimbewohner_innen. In einer anderen Sequenz sind es nicht Topfpflanzen, sondern leere Stühle, die sich miteinander unterhalten und die gleichzeitige An- und Abwesenheit der Bewohner_innen markieren. Die Objektivierung des Körpers der ›Anderen‹ – »the otherness of the female body, the otherness of the brown body, the otherness […] of the poor, the otherness of the foreigner, and so on« (Jones, 66) – bewahrheitet sich im Comic von Nüssli in doppelter Hinsicht und zeigt dadurch sein ebenso widerständiges wie parodistisches Potential: » [A]ny act of objectification is always a *process* based on multiple parameters of power and domination that can be intervened in, inhabited, or otherwise anamorphically distorted« (Jones, 75).

Was Dietrich Grünewald als »prozessuales Erinnerungs*geflecht*« beschreibt (Grünewald, 267; Herv. N. L.), bewahrheitet sich im Comic *Vergiss dich nicht* also in übertragener und wortwörtlicher Hinsicht: Die unzähligen Pflanzen stehen für Erinnerungen, an die sich zurückgesehnt oder vor denen sich gefürchtet wird; sie schaffen Abbildungen von den

Irrungen und Wirrungen der Erinnerungsprozesse, von den »unsteten Bildern im Kopf« (Nüssli 2018, [5]). Mithilfe des Motives der Topfpflanze – deren Symbolik im Comic weit über den Wert eines alltäglichen Gebrauchsgegenstandes hinausgeht – werden Fragen nach Ver- und Entwurzelung, die auch im Kontext von Migration von Relevanz sind, nach Mobilität und Statik sowie Unbeweglichkeit und Lebendigkeit aufgeworfen. Dabei geht es nie um ein Entweder/Oder, sondern um ein Schaffen von Übergängen – zwischen Mensch und Natur, Körper und Umwelt, Gegenwart und Vergangenheit. Vielfach begegnen die Leser_innen einem überbordenden, vegetativen Wuchern und Ausufern, welches seiner eigenen (Nicht-)Logik folgt – ähnlich dem Wunderland von Alice. Gleichzeitig darf nicht außer Acht gelassen werden, dass das Symbol der Topfpflanzen als seelen- und persönlichkeitslose Lebewesen problematisch ist, wenn es um den Vergleich mit Alzheimerpatient_innen geht. Ältere Personen sind mitnichten Pflanzen, die es lediglich zu wässern gilt.

Die Natur bei Nüssli widersetzt sich einengenden Dualismen und Dichotomien, sie sprengt (Panel-)Rahmen und schafft Vernetzungen und Verwobenheit. Die organischen Gebilde ohne Anfang und Ende, ohne Herkunft, Ursprung und Original, immer im Prozess, immer im Werden, erinnern in mehrerlei Hinsicht an den von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägten Begriff des Rhizoms: Jener der Botanik entnommene Begriff dient der Beschreibung einer spezifischen Form von Wissensorganisation und Weltanschauung; in diesem System – versinnbildlicht als Wurzelgeflecht – geht es um Verbindungen, um Heterogenität und Vielheit(en) (Deleuze/Guattari, 11–13). »In einem Rhizom gibt es keine Punkte oder Positionen wie etwa in einer Struktur, einem Baum oder einer Wurzel. Es gibt nichts als Linien« (Deleuze/Guattari, 14). Vielleicht ist es gerade diese Vielgestaltigkeit und Verflochtenheit, die in den Gebilden von Nüssli zum Ausdruck kommt? Ist nicht auch die Erinnerungsleistung letztlich *rhizomatisch* zu begreifen?

> Im Gegensatz zu Graphik, Zeichnung und Photo, zu den Kopien bezieht sich das Rhizom mit seinen Fluchtlinien auf eine Karte mit vielen Ein- und Ausgängen; man muß sie produzieren und konstruieren, immer aber auch demontieren, anschließen, umkehren und verändern können. […] In zentrierten […] System herrschen hierarchische Kommunikation und von vornherein festgelegte Verbindungen; dagegen ist das Rhizom ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System ohne General, organisierendes Gedächtnis und Zentralautomat; es ist einzig und allein durch die Zirkulation der Zustände definiert. Im Rhizom geht es um ein Verhältnis zur Sexualität, aber auch zu Tier und Pflanze, zu natürlichen und künstlichen Gegenständen, das sich völlig vom Baumverhältnis unterscheidet: um »Werden« aller Art (Deleuze/Guattari, 35).

In diesem Sinne ließe sich die Erinnerungsarbeit, die beide Comics auf struktureller und auf inhaltlicher Ebene leisten, nicht primär als eine individuelle begreifen, sondern als eine, die vielfältige Anknüpfungspunkte und Fortsetzungsmöglichkeiten schafft, die »entlang [ihrer] eigenen oder anderen Linien weiter[wuchert]« (Deleuze/Guattari, 16) und die in ihrer Konstruiertheit und Prozesshaftigkeit immerfort im Wandel begriffen ist.

## Schlussworte

Das Genre des *Graphic Memoirs*, dessen Schreibanlass sich primär aus eigenen oder fremden Erinnerungen speist, scheint auf den ersten Blick in einem seltsamen Spannungsverhältnis zu Alzheimer zu stehen – eine Erkrankung, die vor allem einen Verlust von Erinnerung kennzeichnet. Dass diese (gesellschaftlich weit verbreitete) Vorstellung von Alzheimer in vielfacher Hinsicht zu kurz greift, haben die Ergebnisse aus der Comicanalyse gezeigt. *Aliceheimer's* und *Vergiss dich nicht* stoßen ethische Überlegungen an, die voyeuristische Bedürfnissen mit einem Recht auf Opazität (Glissant) und Stigmatisierung mit Forderungen nach Empathie, Wertschätzung und Solidarität begegnen. »In this way, they work to connect patients with carers, then carers with readers, and indirectly, readers with patients, opening up expansive circles of sociality« (Chidgey, 139). Es konnte gezeigt werden, dass Formen des Erzählens und Sehens nicht nur beschreibend sind, sondern aktiv Anteil daran haben, wer oder was als ›gesund‹/›krank‹ definiert wird. Comics als selbstreflexives Medium können diese Prozesse sichtbar machen – und widerständig agieren, indem sie das biomedizinische Krankheitsverständnis von Alzheimer umschreiben bzw. neu besetzen. Im Kontext einer Alzheimererkrankungen, die Fragen nach dem Erinnern und Vergessen anstößt, zeigt sich das inhaltlich wie formale Potential von Comics, diese Komplexität abzubilden und verstehbar zu machen.

Wenn »the inconography of illness is an indication of the ways in which society deals with and conceptualize disease« (Lupton, 73), dann benötigt es viele weitere Erzählungen über Alzheimer wie jene von Nüssli und Walrath, welche die *gefühlte* und *erlebte* ›Wirklichkeit‹ in den Vordergrund stellen – statt Ansprüchen, eines wissenschaftlichen medizinischen Diskurses erfüllen zu wollen – und Perspektivität und Subjektivität ebenso wie Dialogizität und Relationalität als Grundprämissen des Zusammenseins betrachten. Darin wird einmal mehr das gesellschaftspolitische Potential von Comics deutlich (Krüger-Fürhoff 2021, 176). Aufgrund ihrer (in-)direkten Reflexion der sozialen Gegebenheiten – der Umgang mit hochaltrigen und chronisch erkrankten Personen in *westlichen* Gesellschaften – schaffen sie gleichzeitig Gegendiskurse (Foucault 2017), mittels derer hegemoniale Vorstellungen von ›Krankheit‹ und ›Alter‹ unterwandert werden.

›Warum gerade Comics?‹, fragt Alice ihre Tochter Dana.

> Because Comics undo social death. We see you. You are real. You make us smile. Comics let us get inside different ways of being, to understand experiences that we fear right down to the core of our medical system. […] Graphic Medicine gives us ways to see the world through the eyes of others, those who are hurting to feel their stories and remember our own, and to heal. Healing is not the same as curing disease. It does not involve surgery or taking a pill. This social process depends on sharing stories and letting our collective memories meet. By meeting through story, we make peace and move on even if we are sick or hurt or dying (Walrath 2016b, 15).

**Bibliografie**

Abel, Julia/Klein, Christian: Leitfaden zur Comicanalyse. In: Comics und Graphic Novels: Eine Einführung. Hg. v. Julia Abel und Klein. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, S. 77–106.

Barbarino, Paola: Foreword. In: World Alzheimer Report 2021. Journey Through the Diagnosis of Dementia. Hg. v. Alzheimer's Disease International. 2021, S. 17–18. <https://www.alzint.org/u/World-Alzheimer-Report-2021.pdf>. Letzter Zugriff am 13.09.2022.

Burdock, Maureen: Desire Paths. PathoGraphics and Transgenerational Trauma. In: PathoGraphics. Narrative, Aesthetics, Contention, Community. Hg. v. Susan M. Squier und Irmela Marei Krüger-Fürhoff. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2020, S. 187–204.

Chidgey, Michael: Reciprocal Realities: Dana Walrath's Aliceheimer's and the Wonderland Approach to Dementia. In: Studies in Comics 9.1 (2018), S. 127–144.

Chute, Hillary L.: Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. In: PMLA 123.2 (2008), S. 452–465.

Chute, Hillary L.: Graphic Women. Live Narrative & Contemporary Comics. New York: Columbia University Press, 2010.

Couser, G. Thomas: Memoir. An Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Czerwiec, MK et al.: Introduction. In: Graphic Medicine Manifesto. Hg. v. MK Czerwiec et al. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2015, S. 1–20.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom. Berlin: Merce Verlag, 1977.

Donaldson, Elizabeth J.: *Psychosis Blues*: Schizophrenia, Comics, and Collaboration. In: PathoGraphics. Narrative, Aesthetics, Contention, Community. Hg. v. Susan M. Squier und Irmela Marei Krüger-Fürhoff. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2020, S. 153–172.

El Refaie, Elisabeth: Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

El Refaie, Elisabeth: Visual Metaphor and Embodiment in Graphic Illness Narratives. New York: Oxford University Press, 2019.

Engelmann, Jonas: Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic. Mainz: Ventil Verlag, 2013.

Ferretti, Maria Teresa et. al: Optimal Alzheimer's Disease Detection and Diagnosis Under the Sex and Gender Lens: A Crucial Step Towards Precision Neurology. In: World Alzheimer Report 2021. Journey Through the Diagnosis of Dementia. Hg. v. Alzheimer's Disease International. 2021, S. 238–241. <https://www.alzint.org/u/World-Alzheimer-Report-2021.pdf>. Letzter Zugriff am 13.09.2022.

Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. 10. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2016 [1963].

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. 14. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2017 [1970].

Frahm, Ole: Die Sprache des Comics. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.

Glissant, Édouard: Poetics of Relation. United States of America: The University of Michigan Press, 2010 [1990].

Grünewald, Dietrich: Erinnern ist Leben. Intersubjektive Grenzüberschreitungen. Dargestellt am Beispiel des Comicromans *Ardalén* von Miguelanxo Prado. In: Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt. Hg. v. Matthias Harbeck, Linda-Rabea Heyden und Marie Schröer. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag, 2017, S. 267–289.

Hochreiter, Susanne: Heldinnen und keine. Zu Genre und Affekt in Ulli Lusts *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*. In: Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014, S. 233–256.

Hornscheidt, lann: feministische w_orte. ein lern-, denk- und handlungsbuch zu sprache und diskriminierung, gender studies und feministischer linguistik. frankfurt [u. a.]: brandes & apsel, 2012.

Jones, Amelia: Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts. London, New York: Routledge, 2012.

Klar, Elisabeth: Transformation und Überschreitung: Sprache und Text in ihrer Beziehung zum Körper-Zeichen in den Comics von Alfred. In: Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Hg. v. Susanne Hochreiter, Susanne und Ursula Klingenböck. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014, S. 169–189.

Klar, Elisabeth: Wie sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011, S. 219–236.

Koch, Christina Maria: Comic-Grotesque Metamorphoses. Boundaries between Illness and Health in Ken Dahl's *Monsters*. In: Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt. Hg. v. Matthias Harbeck, Linda-Rabea Heyden und Marie Schröer. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag, 2017, S. 149–164.

Køhlert, Frederik Byrn: Serial Selves. Identity and Representation in Autobiographical Comics. New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei.: Screen Memories in Literary and Graphic Dementia Narratives. Irene Dische's ›The Doctor Needs a Home‹ and Stuart Campbell's *These Memories Won't Last*. In: The Politics of Dementia. Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives. Hg. v. Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Nina Schmidt und Sue Vive. Berlin/Boston: De Gruyter, 2022, S. 135–149.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei.: The Tightrope to Equilibrium: Parkinson's Disease in Literature and Comics. In: PathoGraphics. Narrative, Aesthetics, Contention, Community. Hg. v. Susan M. Squier und Irmela Marei Krüger-Fürhoff. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2020, 74–99.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei/Schmidt, Nina/Vice, Sue: Introduction. Refracting History, Trauma and the Generations Through the Prism of Dementia. In: The Politics of Dementia. Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives. Hg. v. Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Nina Schmidt und Sue Vive. Berlin/Boston: De Gruyter, 2022, S. 1–14.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Entfaltungen. Alternde Körper im Comic. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 7.5 (2021), S. 163–187. <https://www.closure.uni-kiel.de/data/img/closure7.5/pdf/closure7.5_krueger_fuerhoff>. Letzter Zugriff am 13.09.2021.

Kupczyńska, Kalina: Gendern Comics, wenn sie erzählen? Über einige Aspekte der Gender-Narratologie und ihre Anwendung in der Comic-Analyse. In: Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014, S. 213–232.

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 [1975].

Lupton, Deborah: Medicine as Culture. Illness, Disease and the Body in Western Societies. London [u. a.]: SAGE Publications, 1994.

Mikkonen, Kai: Subjectivity and Style in Graphic Narratives. In: From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative. Hg. v. Daniel Stein und Jan-Noël Thon. Berlin: De Gruyter, 2013, S. 101–123.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg*innen): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.

Nüssli, Lika: Vergiss dich nicht. <https://likanuessli.ch/de/projekte/vergissdichnicht-graphicnovel-lika-nuessli/?t=19>. Letzter Zugriff am 12.09.2022.

Nüssli, Lika: Vergiss dich nicht. St. Gallen, Berlin: Vexer Verlag, 2018.

Packard, Stephan et al.: Comicanalyse. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler, 2019.

Pedri, Nancy: Graphic Memoir. Neither Fact Nor Fiction. In: From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative. Hg. v. Daniel Stein und Jan-Noël Thon. Berlin: De Gruyter, 2013, S. 127–153.

Rauchenbacher, Marina/Serles, Katharina: Fragmented and Framed. Precarious ›Body Signs‹ in Comics by Regina Hofer, Ulli Lust, Barbara Yelin und Peer Meter. In: Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics. Hg. v. Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina. Wiesbaden: Springer VS, 2020, S. 79–93.

Sina, Véronique: Comic, Film, Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016.

Squier, Susan M./Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Introduction. In: PathoGraphics. Narrative, Aesthetics, Contention, Community. Hg. v. Susan M. Squier und Irmela Marei Krüger-Fürhoff. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2020, S. 1–6.

Squier, Susan M./Marks, J. Ryan: Introduction. In: Configurations 22.2 (2014), S. 149–152.

Stowasser, J. M./Petschenig, M./Skutsch, F.: Stowasser. Österreichische Schulausgabe. Berlin: Cornelsen Schulverlage, 2015.

Szép, Eszter: Comics and the Body. Drawing, Reading, and Vulnerability. Columbus: The Ohio State University Press, 2020.

Taylor, Janelle S.: On Recognition, Caring, and Dementia. In: Medical Anthropology Quarterly 22.4 (2008), S. 313–335.

Venema, Kathleen: Untangling the Graphic Power of *Tangles: A Story About Alzheimer's, My Mother and Me*. In: Canadian Graphic. Picturing Life Narratives. Hg. v. Candida Rifkind und Linda Warley. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2016, S. 45–74.

Venkatesan, Sathyaraj/Kasthuri, Raghavi Ravi: ›Magic and Laughter‹: Graphic Medicine, Recasting Alzheimer Narratives and Dana Walrath's *Aliceheimer's: Alzheimer's Through the Looking Glass*. In: Concentric 44.1 (2018), S. 61–84.

Waldschmidt, Anne: Disability Studies. In: Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2. Aufl. Hg. v. Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider. Stuttgart: J. B. Metzler, 2020, S. 457–462.

Walrath, Dana/Lawlor, Brian: Dementia: Towards a New Republic of Hope. In: The Lancet 394.10203 (2019), S. 1002–1003.

Walrath, Dana: Aliceheimer's. Alzheimer's Through the Looking Glass. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2016a.

Walrath, Dana: Graphic Medicine and Medical Anthropology. In: Somatosphere. <http://somatosphere.net/2016/graphic-medicine-and-medical-anthropology.html/>. 13.06.2016b. Letzter Zugriff am 12.09.2022.

Wegner, Gesine: Reflections on the Boom of Graphic Pathography: The Effects and Affects of Narrating Disability and Illness in Comcis. In: Journal of Literary and Cultural Disability Studies 14.1 (2020), S. 57–74.

Whitlock, Gillian: Autographics. The Seeing ›I‹ of the Comics. In: MFS Modern Fiction Studies 52.4 (2006), S. 965–979.

Williams, Carolyn: The Gutter Effect in Eve Kosofsky Sedgwick's *A Dialogue on Love*. In: Graphic Subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels. Hg. v. Michael A. Chaney. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2011a, S. 195–199.

Williams, Ian: Autography as Auto-Therapy. Psychic Pain and the Graphic Memoir. In: Journal of Medical Humanities 32.4 (2011b), S. 353–366.

**Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1: Walrath 2016a, S. 16.

Abb. 2: Walrath 2016a, S. 28.

Abb. 3: Nüssli 2018, o. P. [41].

Abb. 4: Nüssli 2018, o. P. [23].

Abb. 5: Nüssli 2018, o. P. [101].

1] Der Welt-Alzheimer-Bericht der Organisation *Alzheimer's Disease International* (ADI) bespricht zwar unterschiedlich wirksame Differenzkategorien, wie Ethnie und Klasse, verwendet jedoch die Kategorie ›Frau‹ in einem binären, essentialistischen Verständnis; die Lebensrealität von nicht-binären, trans und inter* Personen mit Demenz finden keine Erwähnung in besagtem Bericht.

2] Der Unterstrich wird in dekonstruktiver Manier verwendet, um Dichotomien herauszufordern; Gegensatzpaare sollen aufgezeigt werden und durchbrochen werden (zum Beispiel ›bildlich_schriftlich‹). Darüber hinaus wird der Unterstrich eingesetzt, um Wörter zu trennen und den unterschiedlichen semantischen Gehalt von Wort(teilen) hervorzuheben (zum Beispiel ›re_produzieren‹). Mittels des Unterstriches gelingt es, »neue konzeptualisierungen zu eröffnen und die brüche, leerstellen aber auch verbindungen zwischen verschiedenen konzepten genauer wahrzunehmen«. Konventionalisierte Lesegewohnheiten

sollen bewusst unterbrochen und irritiert werden; der Unterstrich »stellt sprachlich verfestigte normen auf die probe, entnormalisiert diese und fordert sie heraus« (hornscheidt, 306).

3] Im Rahmen narratologischer Fragestellungen kann die Gender-Narratologie nach Vera und Ansgar Nünning (2004), wie sie Kalina Kupczyńska für Comics fruchtbar macht, hilfreich sein. In Comics stellt sich die Frage ›Wer erzählt?‹ – das heißt, die Frage nach der Erzählinstanz, die in den (gendertheoretisch ausgerichteten) Literaturwissenschaften von zentraler Bedeutung ist – auf besondere Art und Weise: Im Fall eines Comics, der »verbal und bildlich erzählt, verlagert sich das Gewicht vom erzählenden auf das sehende (oder genereller wahrnehmende) Subjekt, erzähltechnisch vom Erzähler / von der Erzählerin auf die Fokalisierungsinstanz« (Kupczyńska, 216). Aus dem Blickwinkel einer Gender-Narratologie »zeichnete sich ein Unbehagen an der die Erzählanalyse dominierenden Instanz eines (männlich kodierten) Erzählers ab, was erzähltechnisch u.a. in einer Profilierung der Kategorie der Fokalisierung Ausdruck gefunden hat« (Kupczyńska, 218). In beiden Fällen wird eine Verschiebung Richtung Fokalisierung deutlich; die Zusammenführung und Nutzbarmachung dieser Ansätze – auch hinsichtlich anderer Differenzkategorien, wie Alter und Gesundheit/Krankheit – bietet sich also an.

4] Die noch relativ junge intersektionale Comicanalyse ergibt sich aus einer Zusammenführung der Intersektionalitätsforschung und den *Comic Studies*. Dies macht es möglich, »medientheoretische und -ästhetische Fragestellungen genauso zu berücksichtigen wie gesellschaftspolitische Aspekte, ohne dabei die repräsentationskritische Ebene zu vernachlässigen«. Hegemoniale Strukturen, Machtdynamiken und Formen des Ein- und Ausschlusses in der Re_präsentation und Produktion von (Comic-)Bildern können sichtbar gemacht werden (Packard et al., 152–153).

5] Im Forschungsdiskurs haben sich verschiedene Genrebezeichnungen entwickelt: ›Graphic Medicine‹ dient als eine Art Überbegriff von ›Medical Comics‹ und erfüllt in seiner Bezeichnung insbesondere eine edukative Funktion (Czerwiec et al.). Hingegen verweisen die Ausdrücke ›Graphic Pathography‹, ›Graphic Pathology‹ oder auch ›Graphic (Auto-) Somatography‹ auf die auto_biografische Dimension von Krankheitserzählungen (Couser; Couser; Krüger-Fürhoff 2020; Squier/Marks; Williams 2011b). In leicht abgewandelter Form existiert der Begriff ›PathoGraphics‹ (Squier/Krüger-Fürhoff 2020) – zusammengesetzt aus den Worten *pathos* ›krank‹ und *graphein* ›schreiben, Zeichnung eines Krankhaften‹ –, welcher stärker die ästhetische Ebene und die künstlerische Auseinandersetzung mit ›Krankheit‹ und ›Gesundheit‹ fokussiert (und dabei nicht ausschließlich auf Comics beschränkt ist). Darüber hinaus kommen Begrifflichkeiten, wie ›Illness Narratives‹, ›Medical Narrative‹ sowie ›Illness Memoir‹ zur Anwendung (Couser).

6] Mit dieser Schreibweise soll eine Binarität, wie sie etwa bei ›dis/ability‹ zum Ausdruck kommt, zugunsten eines Verständnisses, das dis_ability stärker als Kontinuum begreift, aufgegeben werden.

7] Um zwischen fiktiver und realer Figur unterscheiden zu können, wird erstere als ›(auto-) biografischer Avatar‹ bezeichnet (Whitlock).

8] Der (emotionale) Ermöglichungscharakter des weißen Raums wird in einem Artikel von Carolyn Williams zu Eve Kosofsky Sedgwicks *A Dialogue on Love* (1999) beschrieben. In diesem autobiografischen Werk, welches sich unter anderem mit Krankheit auseinander-

setzt, dient der offene, weiße Raum dazu, »to represent and convey moments of sudden access to emotion or affect during ongoing subjective processes« (Williams 2011a, 195). Es zeigt sich, dass der weiße Raum, statt Abwesenheit und Leere zu illustrieren, ganz im Gegenteil »radically condensed moments of insights and feeling« schafft (Williams 2011a, 195). Das Weiß stellt sich (kapitalistischen und biomedizinischen) Forderungen nach Inhalt, Progression und Form quer; »it vividly embodies the space of reflection and feeling« (Williams 2011a, 197), welcher jedoch nicht als Möglichkeit der Introspektion (bezogen auf ein spezifisches auto_biografisches Subjekt) zu werten ist, sondern – vor allem bei Nüssli – eine Vielzahl an Stimmen sowie Subjektivitäten und Vorstellungen des Selbst in der Auseinandersetzung mit Krankheit, Trauma, Flucht, Orientierungslosigkeit und Tod ermöglicht (Williams 2011a, 197).

9] Der Unterstrich soll darauf hinweisen, dass ›Opazität‹ bei Glissant nicht als direktes Gegenteil von ›Transparenz‹ zu verstehen ist; stattdessen geht es um den Umgang mit ›Anderen‹ und um die Schaffung einer Gemeinschaft bei Aufrechterhaltung von Komplexität.

10] Der autobiografische Pakt, so Lejeune, wird zwischen Autor_in und Leser_innen abgeschlossen und gibt letzteren die Gewissheit, dass wahrheitsgetreu und introspektiv aus dem Leben berichtet wurde; Autor_in, Erzähler_in und Protagonist_in fallen zusammen. Mittlerweile herrscht breiter Konsens darüber, dass sich dieser Pakt in der literarischen Praxis nicht (immer) bewahrheitet, beispielsweise indem Erzählstimme und Protagonistin divergieren oder sich Pseudonymen bedient wird (El Refaie 2012, 17).

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

# Aging in/with Comics

## Processes of Selection and Reflection

Lucia Cedeira Serantes (London, Ontario) and Nicole K. Dalmer (Hamilton, Ontario)

### 1. Our Project and Its Relevance for Comics and Aging Scholarship

We take our start when Nicole and I were awarded an American Library Association Carnegie Whitney Grant, a grant that supports the creation of reading lists. While we both hail from library and information science, my research has focused on teen and young adults' experiences of reading comics and Nicole's work has focused predominantly on experiences in later life. Our focus on different segments of the life course has elicited lively conversations that center on the constructions and representations of age and aging and that question the ubiquitous (and problematic) use of age as a categorizing tool in society. These conversations ultimately prompted our desire to create a reading list that collects and showcases comics that depict a variety of older adult characters and experiences in later life. While the reading list was initially created to align with the Grant's mandate, that is, to support library workers and library patrons in locating these types of materials, we also promoted our list among age studies scholars, media studies scholars, and library and information science scholars. Our reading list (available at comicsandaging.blog) seeks to feature titles that might be less likely to be encountered in everyday life, ultimately prompting reflection and engagement for conversations that challenge the stereotypical and ageist associations of decline and loss with older age.

Our project is informed by (and perhaps, in part, the result of) the rapid shift in distribution of the population towards older ages. By 2030, one in six people in the world will be aged 60 years or over, and older people are expected to account for over 25% percent of the population in Europe and Northern America (WHO 2021). Population aging has and will continue to shape many facets of our social, economic, cultural, and political practices. A growing and increasingly diverse older adult population is challenging older age stereotypes that have typically drawn on a binary model of either ›positive‹ (e.g., the sage, the perfect grandparent, the golden ager) or ›negative‹ (e.g., the curmudgeon, the recluse, the

vulnerable) age stereotypes (Low and Dupuis-Blanchard 2013; Schmidt and Boland 1986). Our reading list joins other works (e.g. Featherstone and Wernick 1995; Ylänne 2012) that critically analyze representations of aging in a variety of media artifacts (television, advertisements, movies, children's books, etc.). Such artifacts can reveal how shifts in demographics are captured in popular media. Artifacts can be analyzed to understand how they might impact feelings of identity in later life and be examined as potential spaces of resistance against the assumptions and roles that are stereotypically associated with later life.

As we began to search out background literature to inform our project, we were struck with the absence of available literature at the intersection of aging and comics. In one of the earliest and only overviews of representations of older age in comics, an analysis of American comics strips from the 1970s to the 1990s, Hanlon, Farnsworth, and Murray (1997) reported a general underrepresentation of older individuals, with a majority of the comic strips in their sample perpetuating ageist stereotypes. More recently, Neumann (2015) and Miczo (2015) each highlighted comics as spaces where superheroes wrestle with aging, particularly as superheroes typically show no visible signs of aging, despite appearing in comics for decades. As there is so little research, thus far, that takes up representations of older age in comics, our thinking has been informed by research that explores visual representations of later life in other media, including film, television, and news sources, looking at, for example, the portrayal of older adults in teen movies and older characters in children's picture books (e.g. Hollis-Sawyer and Cuevas 2013; Robinson, Callister, and Magoffin 2009; Shary and McVittie 2016; Smith et al. 2017).

Building on this existing scholarly work, our project and our reflection here is the culmination of conversations we have shared at the 2019 Comics Studies Society conference, the 2019 Graphic Medicine conference, the 2019 Canadian Society for the Study of Comics conference, and more formally in a chapter »Imag(in)ing aging futures in comics and graphic novels« (Dalmer and Cedeira Serantes 2022) published in an edited Policy Press collection, *Ageing and the media: International perspectives.*[1]

## 2. Can Comics Shape the Way We Think about Age and Aging?

It might seem, at first blush, almost contradictory to turn to comics as a media source for understanding and analyzing older age. Comics as a medium, its themes and characters, as well as its historical (and sometimes also stereotypical) audience have often been targeted to and at children and young people (Cedeira Serantes 2010). This focus on youth, reflected both in comics' target audiences and themes represented in publications, also extends to scholarly work. However, this scholarly focus is slowly being called into question, at least most visibly in the larger field of Fandom Studies. Harrington and Bielby (2017), for exam-

ple, called for further research on fans and aging, a call that has been initially addressed with a 2019 special issue of the *Journal of Fandom* Studies (though not one of the articles focuses specifically on comics readers/fans). When thinking about aging fans and the texts they read, we have identified a number of questions to unpack: are aging fans and readers currently finding themselves in the stories they read? Do aging or older fans even *want* to find themselves in the comics? In relation to the project of focus in this article, we question whether there are currently enough comics with older adults as main protagonists to create or experiment with the unpredictable, stereotyped or hegemonic experiences in older age.

As one consequence of this potential scarcity, with so few narrative spaces that privilege or experiment with an older adult at the center of the story, it may be difficult to imagine *who* or *where* we would like to be in older age. Although our current project focuses on texts, in asking the following questions of the texts (What roles do older adults play? How are older characters included? How do characters ›do‹ older age as narrated and visualized throughout the texts? How do characters learn to age with, against, or even in spite of different societal expectations? What tropes associated with older age might be unavoidable, even in alternative narratives of aging?), the answers invite reflection that moves the reader beyond the text, prompting an exploration of the multiple ways one might live and act in older age; answers that can ultimately impact and shape readers' understanding and imaginings of their own later life.

## 3. Analyzing Comics and Older Adults: Commonalities and Differences

Our reading list currently includes 32 titles in which we are slowly including more titles. Creating, evaluating, and maintaining our reading list was not and is not a straight-forward process, and we continue to grapple with some decisions. For example, in its current version, our list does not carry many serialized titles, including superhero series such as *Old Man Logan* or Marvel's *The End*. This temporary gap in our list is a result of the format that emerges from the publishing cycle in many of these works, from single issue floppies to trade paperbacks. This cycle may affect narrative arcs or the presence and development of characters, making it difficult to determine how to best evaluate and include these titles (e.g. by issue or collected in trade paperbacks) in a manner that aligns with the reading list's purpose to easily locate titles. Similarly, during our initial searches we soon realized that many of the works that included older adults focused predominantly on death, decline, and/or dependency experienced by older people or their families. While these narratives such as *Tangles, A Story of Alzheimer's, My Mother, and Me* (2010), by Sarah Leavitt, Roz Chast's *Can't We Talk About Something More Pleasant?* (2014), or *Things to Do in a Retirement Home Trailer Park* (2012) by Nye Wright are all important as they often document and depict lived experiences felt by a number of older adults and their families, the Graphic Medicine International Col-

lectiveii already features and reviews these titles as part of their website project. Furthermore, as a majority of these titles are what Green and Myers (2010) have called graphic pathographies or »illness narratives in graphic form« (540), we have been wary of the normalization (or perhaps the even over-representation) of the medicalization of older age, where illnesses and frailties in older age might receive more attention than other everyday life practices.

Our selection process has been facilitated by the generous support from a number of publishers who have been instrumental in helping us identify a wide range of initial titles from a number of different countries. Their help was especially necessary as we uncovered that the titles were inconsistently classified in terms of library subject headings. For example, some titles that we were familiar with had no subject heading indicating that the title involved older age. The most general subject heading related to our search, *Older people – Comic books, strips, etc.*, was not consistently used and searches were sometimes more productive with the subject heading *Grandparent and child – Comic books, strips, etc.*, though this term inevitably narrows the representation of the older adult to one aspect of their life or their relationships. This may also indicate that the publishing market has been historically more interested in representing one potential role in older adults' lives. We have noticed an increased presence and heterogeneity in the types of older characters and stories that are being published since our first set of intensive searches in 2018 and 2019. Works recently published such as *Lifetime Passes* (2021), *Shadow Life* (2021), *Sixty Years in Winter* (2022), or the series *Once & Future* (2021-) open up the possibilities of analysis and representation of older adults. For example, the older adult characters in these recently released comics are part of less common intergenerational narratives (*Lifetime Passes* (2021) or *Once & Future* (2021-)) or are situated in less conventional settings (*Once & Future* (2021-) or *Shadow Life* (2021)). These titles point to a continuity in publishers' interests to support and market stories with older adults at the forefront, but also to a decrease in the predictability regarding what stories are being told about older adults or *how* they are being told. This diversification should attract the attention of researchers, not only as signifier of a market or creative change, but also as a potential expansion of how older adults are perceived or even who makes up comics audiences.

These reasons collectively moved us to select a core corpus to serve as a pilot list for our analytical process that we detail in our publication (Dalmer and Cedeira Serantes, 2022). This corpus contained nine titlesiii that we found attempted to depict the fullness, contradictions, and complexities of later life and that featured an older adult as the main or prominent character. While the chronological age of 65 years is normatively accepted as the definitive turning point of being classified as an »old person« (Higgs and Gilleard 2017; Jones and Higgs 2010), this number does not necessarily adapt well to the interpretation of older age across all countries, and so we have been mindful of approaching older age with a broad lens when picking titles for our reading list. This broad approach to defining and locating older adults in texts was further influenced by our reaction to two ways of understanding older

age. First, we wanted to avoid a quantified approach to understanding and representing age, one that is based on trait clusters or physical representations. Second, we wanted to include texts that could respond, positively or negatively, to what Sandberg and Marshall (2017) have called for, a »queering aging futures«, and could speak to (current and potential) ways of being old. Our use of the term ›queer‹ draws on Kafer's delineation of the concept, in that it draws attention to the »social patterns that exclude or stigmatize particular kinds of bodies, minds and ways of being« (2013, 6). More specifically within an age studies context, in conversation with feminist and crip theories, queer theory can be used to »critique socially-constructed binaries and embrace diversity in aging experiences and identities« (Sandberg and Marshall 2017, 2).

### 3.1 Storylines

Based on the nine core titles we initially selected for the reading list and for our analysis, comics that feature older adults as main protagonists tend to situate their narratives in realistic and recognizable settings, grounded in the everyday behaviours and routines that build one's life. Two titles, *Upgrade Soul* (2018) and *Wolverine: Old Man Logan* (2012), were the exception. During our initial searches, we noted a lack of comics series or graphic novels in the superhero, fantasy or science fiction genres. For example, two characters, Aunt May and Vulture, both from the Spiderman universe, were consistently brought to our attention during our conference presentations. Both characters deserve scholarly attention, especially Aunt May, but in our case, these characters exemplify the complexities of tracking superhero storylines and character representation in superhero titles, especially when the objective of our recommendations was to give visibility to titles for library and information professionals. We also hope that the future inclusion of titles such as *Once & Future* (2021–), *Deathbed* (2018), or *Spider-Man: Life Story* (2021), along with the *Old Man Logan* and *Dead Man Logan* series might broaden our reading list's current focus on realistic settings.

The realistic settings that pepper our reading list's titles, however, are still playful and idiosyncratic in their own creative and unique ways. A comedic or humorous tone tends to accompany some of the stories, even those titles that are not comic strip anthologies (*Old Farts* (2017), *Old Geezers* (2017–), *Agrippina and the Ancestor* (2016), *NonNonBa* (2012), *Sea of Love* (2018), *Can't We Talk about Something More Pleasant?* (2014), *Displacement* (2015), *Sunny Side Up* (2015). For example, in the case of *Sea of Love* (2018) and *Old Geezers* (2017–), the realistic setting and general comedic tone is also mixed with adventures that are seamlessly at the core of the plot arc for both titles. This tone and playful plot lines challenge the common narratives that surround older age, associated often with sedentary activity or overly sombre themes. In *Sea of Love* (2018), *Memories of a Crappy Pooch* (2017), and

*Blossoms in Autumn* (2019), their creators also brought a sense of possibility, almost magic realism, making plot lines seem plausible that might otherwise seem impossible in real life. The manga title *NonNonBa* (2012) is a special case owing of two elements. First, it is the only title clearly situated in a rural setting; and secondly, it introduces a fantastic element, the *yokai* (spirits and supernatural elements common in the Japanese folklore), that become a type of third character in an otherwise childhood-focused memoir. *NonNonBa*'s creator, Shigeru Mizuki, is a recognized initiator and master in that manga genre, the *yokai*.

Intergenerational relationships were present among many of the titles, but it is this theme that reveals striking differences between the titles published in North America and the titles originating from other parts of the world. While the North American titles that include intergenerational relationships do so in the context of the demands of family caregiving or frailty on the part of the older adult (*Can't We Talk about Something More Pleasant?* (2014), *Bird in a Cage* (2016), *Special Exits*, *Tangles* (2010), *The Song of Roland* (2012), *Displacement* (2015)), the titles from other parts of the world situate these relationships in more diverse contexts and situations. For example, *BL Metamorphosis* (2020-) (Japan) invites us into the blooming friendship between a teen and a widow, and in *Agrippina and The Ancestor* (2016) (France), the story brings together four generations of women in the same family, highlighting their differences and frictions. Similarly, in *Old Geezers* (2017–) (France), Sophie, the granddaughter of Antoine, one of the main protagonists, becomes the voice of a younger generation, often discussing and even arguing with the three main older protagonists about generational differences, while they care for her newborn baby. A similar clash between generations is part of the plot of *Cassandra Darke* (2018). Finally, even in plots focused on caregiving contexts, the French title *While the King of Prussia was Waging War, Who Do You Think Was Darning His Socks?* (2017) presents a unique situation among our titles, where 72-year-old widow Catherine Hubeau takes care of her 40-year-old son Mickey, who cannot care for himself following an accident.

### 3.2 Characters

One of the recurring challenges in this project has been deciding when or whether a character is an older adult or not. We looked at a combination of factors, among them biological age as mentioned in the comics work, visual representation(s) of the character, and social and/or professional roles that the character assumes in the storylines. Even with a broad and inclusive approach, in some cases, making a decision was not as straightforward as it might seem, especially if one is trying to not succumb to the stereotypical (and often ageist) representations of older age. An example of this challenge is Klara, a character from *Saga* (2012–), a science fiction comics series. Klara is the mother of one of the main protagonists, Marko.

All characters are from different alien species, their birthdays or ages are not mentioned, and, for example, it is complicated to decide what physical markers might represent aging for the different characters. Early in the series, Klara also becomes a grandmother, she is always active and intervenes in fights using her magic to protect her family; later on in the series, she develops a grey-like lock in her hair and starts using a cane, both of which are often clear markers of aging or older age. Could this character, for example, be an example of how to queer older age or is she simply a young grandmother? As the series is coming back from a long hiatus, we will need to revisit this character and keep these discussions alive based on her ongoing development.

Despite the realistic settings among the titles, the older adult characters present a rather homogenous population, lacking diversity in many categories of the main social spectrums: class, race/ethnicity, ability, or sexual orientation. Characters across titles are often portrayed with those stereotypical or perhaps classic markers of later life, such as grey (or no) hair, wrinkles or bags under the eyes, mobility issues and mobility aids, and glasses. That said, many titles, especially those from outside the North American market, elect to feature older adults' bodies (sometimes nude, as in *Blossoms in Autumn* (2019)). These bodies, while carrying those visual markers of later life, were simultaneously portrayed as living and being, capable of engaging in both mundane and extraordinary activities.

Two American titles, *Bingo Love* (2018) and *Upgrade Soul* (2018) introduce the only couples that are BIPOC, and in the case of *Bingo Love* (2018), also queer. *Old Geezers* (2017–) is also the only work where we see the main characters engaging in political activities. It is important to note that in this title, despite the three main protagonists' comfortable economic status, readers observe Pierrot, one of the main characters, involved with an anarchist movement, which includes his interactions at the house the movement maintains as a shelter and educational center for young families and older adults. The importance of friendship, community, and chosen family (relationships outside of the nuclear family) among characters that we observe in *Old Geezers* (2017–), *BL Metamorphosis* (2020–), and *Memories of a Crappy Pooch* (2017) is also a point of a difference between North American and other comics cultures' titles. In a majority of the North American titles, the focus of characters' relationships explicitly takes up and centers on the (predominantly heteronormative) nuclear family.

## Conclusions

In our book chapter (Dalmer and Cedeira Serantes 2022), we posit that the five titles we examine act as liminal texts since they allow different narratives about older age to co-exist and thus »interrogate the narrow binaries of success and failure in dominant successful aging discourse«. As this finding and many other themes and ideas still require further exploration,

our conclusion here acts more as an invitation where we briefly outline, in broad strokes, some questions and ideas that have arisen as we collected and analyzed the comics in our reading list that might spark ideas among other scholars. For example, those researching digital comics or fan-backed projects may be interested to note that the titles with characters who are BIPOC and LGBTQ2IA+ did not start their publishing path as part of a mainstream publishing company. *Upgrade Soul* (2018) was originally an immersive digital app before it became a graphic novel and *Bingo Love* (2018) was first a successful Kickstarter project that was later embraced by Image Comics.

Similarly, for those interested in examining the impact of the publishing industry, we would be remiss if we did not highlight the important role that the Europe Comics publishing projectiv is playing in giving visibility to many of these titles. Six titles on our current reading list were initially made available digitally and in translation through this Pan European project.

For those interested in the comics medium, the recurrent use of vignettes as a formalized way to organize the stories may be of interest to examine in further detail. Although vignettes are inevitable in comic strips because of their formal constrains, in the case of *Agrippina and the Ancestor* (2016), *George Sprott* (2009), *Old Farts* (2017), and *While the King of Prussia was Waging War, Who Do You Think Was Darning His Socks?* (2017), the use of vignettes seemed to be a conscious decision made by the creators.

**Bibliography**

Cedeira Serantes, Lucia: Youth Culture in Comics. In: Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels. Ed. M. Keith Booker. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2010, p. 716–24.

Dalmer, Nicole K. & Lucia Cedeira Serantes: Imag(in)ing Ageing Futures in Comics and Graphic Novels. In: Ageing and the Media. International Perspectives. Ed. Virpi Ylänne. Bristol: Policy Press, 2002, p. 133–53.

Featherstone, Mike, and Andrew Wernick (eds.): Images of Aging: Cultural Representations of Later Life. Hoboken: Taylor & Francis, 1995.

Green, Michael J., and Kimberly R. Myers: Graphic Medicine. Use of Comics in Medical Education and Patient Care. In: British Medical Journal, 340 (2010), p. 574–7.

Hanlon, Heather, Judy Farnsworth, and Judy Murray. Ageing in American Comic Strips. 1972–1992. In: Ageing & Society, 3 (1997), p. 293–304.

Harrington, C. Lee and Denise D. Bielby. Aging, Fans, and Fandom. In: The Routledge Companion to Media Fandom. Eds. Melissa A. Click and Suzanne Scott. London and New York: Routledge, 2017, p. 406–15.

Higgs, Paul, and Chris Gilleard: Rethinking Old Age. Theorising the Fourth Age. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

Hollis-Sawyer, Lisa, and Lorilene Cuevas: Mirror, Mirror on the Wall. Ageist and Sexist Double Jeopardy Portrayals in Children's Picture Books. In: Educational Gerontology, 12 (2013), p. 902–14.

Jones, Ian Rees, and Paul F. Higgs: The Natural, the Normal and the Normative. Contested Terrains in Ageing and Old Age. In: Social Science & Medicine, 8 (2010), p. 1513–9.

Kafer, Alison: Feminist, Queer, Crip. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

Low, Jacqueline, and Suzanne Dupuis-Blanchard: From Zoomers to Geezerade. Representations of the Aging Body in Ageist and Consumerist Society. In: Societies, 1 (2013), p. 52–65.

Miczo, Nathan. Aging Superheroes: Retirement and Return in Kingdom Come and Old Man Logan. In: Aging Heroes. Growing Old in Popular Culture. Eds. Norma Jones and Bob Batchelor. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015, p. 143–56.

Neumann, Caryn E. Babes and Crones. Women Growing Old in Comics. In: Aging Heroes. Growing Old in Popular Culture. Eds. Norma Jones and Bob Batchelor. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015, p. 119–28.

Robinson, Tom, Mark Callister, and Dawn Magoffin: Older Characters in Teen Movies From 1980–2006. In: Educational Gerontology, 8 (2009), p. 687–711.

Sandberg, Linn J., and Barbara L. Marshall: Queering Aging Futures. In: Societies, 3 (2017), p. 1–11.

Schmidt, Daniel F., and Susan M. Boland: Structure of Perceptions of Older Adults. Evidence for Multiple Stereotypes. In: Psychology and Aging, 3 (1986), p. 255–60.

Shary, Timothy and Nancy McVittie. Fade to Gray: Aging in American Cinema. Austin: University of Texas Press, 2016.

Smith, Stacey L., Katherine Pieper, Marc Choueiti, Artur Tofan, Anne-Marie Depauw, and Ariana Case: Seniors on the small screen: Aging in Popular Television Content. Los Angeles: USC Annenberg Press, 2017. < https://assets.uscannenberg.org/docs/Seniors_on_the_Small_Screen-Dr_Stacy_L_Smith_9-12-17.pdf>. Accessed 03. Oct. 2022.

WHO: Ageing and Health. In: WHO. <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/ageing-and-health>. 01 Oct. 2022. Accessed 03 Oct. 2022.

Ylänne, Virpi. (ed.). Representing Ageing. London: Palgrave Macmillan, 2012.

## COMICS TITLES

Alonso Berná, Marta (W/A), Natalia Velarde (L): Memories of a Crappy Pooch. Trans. Fiona Marshall. Europe Comics, 2017.

Blas, Terry (W), Claudia Aguirre (A): Lifetime Passes. Abrams ComicArts, 2021.

Bretécher, Claire (W/A): Agrippina and the Ancestor. Trans. Edward Gauvin. Europe Comics, 2016.

Chast, Roz (W/A): Can't We Talk About Something More Pleasant? Bloomsbury, 2014.

Daniels, Ezra Claytan (W/A), Deron Bennett (L): Upgrade Soul. A Graphic Novel. Lion Forge, 2018.

Chabber, Ingrid (W), Aimée De Jongh (A): Sixty Years in Winter. Trans. Matt Madden. Europe Comics, 2022.

Farmer, Joyce (W/A): Special Exits. Fantagraphics Books, 2010.

Franklin, Tee (W), Jenn St-Onge (A), Joy San (C): Bingo Love. Image Comics, 2018.

Gillen, Kieron (W), Dan Mora (A), Tamra Bonvillain (C): Once & Future. 4 volumes. Boom Studios, 2020–.

Holm, Jennifer L. (W), Matthew Holm (A): Sunny Side Up. Scholastic, 2015.

Knisley, Lucy (W/A): Displacement. A Travelogue. Fantagraphics Books, 2015.

Leavitt, Sarah (W/A): Tangles. A Story about Alzheimer's, My Mother, and Me. Broadview Press, 2010.

Millar, Mark (W), Steve McNiven (A) et al.: Wolverine. Old Man Logan. Marvel, 2010.

Lupano, Wilfrid (W), Paul Cauuet (A): The Old Geezers. 5 volumes. Trans. Montana Kane. Europe Comics, 2017–.

Lupano, Wilfrid (W), Gregory Panaccione (A): Sea of Love. Trans. Mike Kennedy. Magnetic Press, 2018.

Mizuki, Shigeru (W/A): NonNonBa. Trans. Jocelyne Allen. Drawn & Quarterly, 2012.

Rabagliati, Michel (W/A): The Song of Roland. Trans. Helge Dascher. Conundrum Press, 2012.

Roher, Rebecca (W/A): Bird in a Cage. Conundrum Press, 2016.

Seth (W/A): George Sprott: 1894-1975. Drawn & Quarterly, 2021 [2009].

Simmonds, Posy (W/A): Cassandra Darke. Jonathan Cape, 2018.

Tsurutani, Kaori (W/A): BL Metamorphosis. 3 volumes. Trans Jocelyn Allen and Ysabet Reinhardt MacFarlane. Seven Seas, 2020–.

Vaughan, Brian K. (W), Fiona Staples (A): Saga. 10 volumes. Image Comics, 2012–.

Vaselina, Sorina (W/A): Old Farts. Centrala 2017.

Williamson, Joshua (W), Riley Rossmo (A), Ivan Plascencia (C), Deron Bennett (L): Deathbed. DC Vertigo, 2018.

Wright, Aneurin (W/A): Things to Do in a Retirement Home Trailer Park When You're 29 and Unemployed. Myriad Editions, 2012.

Zdarsky, Chip (W), Mark Bagley (A) et al.: Spider-Man. Life Story. Marvel, 2021.

Zidrou (W), & Aimée De Jongh (A): Blossoms in Autumn. Trans Matt Madden. Europe Comics, 2019–.

Zidrou (W), Roger (A), Sylvain Dumas (L): While the King of Prussia was Waging War, Who Do You Think Was Darning His Socks? Trans. Joseph Laredo. Europe Comics, 2017.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

# Killing the Colorist?

## Künstlerische Arbeitsteilung im Produktionsprozess von *Batman: The Killing Joke*[1]

Helene L. Bongers (Berlin)

»I took to my bed and didn't get up for three days. To this day, I've tried to avoid looking at those pages in color« (Bolland 2006b, 197). So beklagt der Zeichner Brian Bolland die ›missglückte‹ Zusammenarbeit mit dem Koloristen John Higgins. Diesen engagierte der Verlag *Detective Comics* (DC) im Produktionsprozess des Kultcomics *Batman: The Killing Joke* (1988) als externen Koloristen. Das Resultat brüskierte Bolland in solchem Maße, dass er Higgins' analoge Kolorierung zwanzig Jahre später in der Jubiläumsausgabe durch eine digitale ersetzte. Das Kolorit dieser nachträglichen Neukolorierung steht in einem eklatanten Gegensatz zu dem der Originalausgabe und verändert die ästhetische Erfahrung. Der Konflikt, den Bolland zwischen seinen getuschten Zeichnungen und Higgins' Kolorierung wahrnahm, soll im Folgenden anhand einer vergleichenden Analyse der beiden Kolorierungen nachvollzogen werden. Hierfür werden auch das Skript, Vorzeichnungen und Phasen der Kolorierungen, Druckfahnen, das Nachwort und Interviews zurate gezogen. Besonders letztere sind immer auch nachträgliche Selbstdarstellungen und Profilierungen und müssen als solche interpretiert werden.[2]

Im spezifischen Fall der Arbeitsteilung zwischen dem Zeichner und dem Koloristen von *The Killing Joke* lehnen sich Fragen nach *Agency* und Autor_innenschaft an. Wie partizipieren sie erst am künstlerischen Produktionsprozess und schließlich an der ästhetischen Erfahrung eines Comicheftes, welche Bedeutung geht von technischen Verfahren aus? Welche Schlüsse ergeben sich für Fragen nach erzählstrategischen Funktionen und Wertigkeiten von Farbe im Comic?

## Der ›multiauktoriale Produktionsprozess‹ von *The Killing Joke*

Alan Moore ist im Comicuniversum der letzten Jahrzehnte allgegenwärtig. *Seine* Comics – *The Killing Joke* eingeschlossen – werden, wie auch weite Teile der jüngeren Comicgeschichte, in besonderem Maße mit *seinem* Namen verbunden. Er wird einschlägig als Prototyp des Star-Autors oder *Auteur* gehandelt.[3] Dies kommentiert Douglas Wolk überspitzt: »It's not correct to say that the last twenty-five years of the history of comics are the history of Alan Moore's career, but it's fair to say that it sometimes seems that way« (229). Im Comicmainstream ist die Frage nach Urheber_innenschaft jedoch komplex. Auf der einen Seite wird im seriellen Superheld_innengenre mit Figuren hantiert, die vor vielen Jahrzehnten erschaffen und seither unzählige Male neu interpretiert wurden. Auf der anderen Seite werden diese Comics von mehreren Akteur_innen in ineinandergreifenden Arbeitsschritten geschaffen. Diese folgen bis zur Mitte der 1980er Jahre einem standardisierten Ablauf, den Ole Frahm mit Fertigungsprozessen von Massenware – der »Produktion am Fließband« (40) – vergleicht. In diesem Zusammenhang spricht er von »Fordismus« (ebd.) und lenkt dadurch den Fokus auf den industriellen Produktionsprozess, bei dem die Akteur_innen zu ausführenden Arbeiter_innen in einen arbeitsteiligen Produktionsprozess werden. Dem entgegengesetzt ist die Perspektive, die den Fokus auf den künstlerischen Schaffensprozess legt und die Akteur_innen als Künstler_innen oder Autor_innen ausweist. In diesem Zusammenhang tauchen Begrifflichkeiten auf, welche die Zusammenarbeit zwischen den Akteur_innen mit dem Begriff des Kollektivs in Verbindung setzen, beispielsweise Christy Mag Uidhirs Terminus der »collective authorship«. Das Zusammenspiel von Akteur_innen während des Produktionsprozesses von Superheld_innencomics verläuft jedoch selten gleichberechtigt, wie der Begriff des Kollektivs assoziieren lässt. Wie viel künstlerische Entscheidungsgewalt die einzelnen Akteur_innen genießen, hängt von deren individuellen Arbeitsweisen sowie von den Verlagsstrukturen ab (vgl. Becker). Im Folgenden möchte ich darlegen, dass besonders im Falle von *The Killing Joke* Vorstellungen vom kollektiven Arbeiten irreführend sind. Stattdessen wähle ich daher Frank Kelleters und Daniel Steins Begriff des »multiauktoriale[n] Produktionsprozess« (Kelleter/Stein, 266), der den künstlerischen Schaffensprozess der Künstler_innen oder Autor_innen hervorhebt, ohne den Produktcharakter von Comics zu leugnen.[4]

## Der Produktionsprozess von Comics mit ›Full Script‹

Zu Beginn des arbeitsteiligen Produktionsprozesses eines Comics steht ein Skript, das die Szenarist_innen in Absprache mit den Redakteur_innen vorlegen. Es wird zwischen einem im ›Marvel Style‹ und einem ›Full Script‹ unterschieden. Wie Warren Ellis ausführt, wird im Gegensatz zum ›Marvel Style‹ im ›Full Script‹ Panel für Panel beschrieben, wobei

große Unterschiede in Stil und Umfang existieren (vgl. 24f.). Dies bedeutet, dass neben der Handlung auch die Visualität – »pacing, layout, visuals or composition« (ebd.) – kontrolliert wird. Die Dynamik zwischen Szenarist_innen und Zeichner_innen unterscheidet sich demnach strukturell durch die gewählte Form des Skriptes. Doch selbst wenn das ›Full Script‹ den Szenarist_innen mehr künstlerische *Agency* zuschreibt als den Zeichner_innen, werde ich im Folgenden zeigen, dass das kreative Kräfteverhältnis zwischen den Akteur_innen weniger eindeutig verteilt ist, als es die Voraussetzungen durch die Skriptform vermuten ließe.[5]

Anhand des Skriptes skizzieren die Zeichner_innen den Comic, die Reinzeichnungen werden dann im Anschluss von den Inker_innen getuscht. Redakteur_innen sind in diesem Prozess unterschiedlich aktiv involviert (vgl. Becker; Brooker, 275–279). Von den getuschten Zeichnungen werden Blaupausen oder Druckvorlagen angefertigt, welche die Kolorist_innen mit Gouache, Pigmenttinte, Tempera oder Filzstiften kolorieren. Die Letterer_innen versehen diese händisch mit Text. Damit für den Druck die Farbtöne korrekt übernommen werden können, notieren die Kolorist_innen Zahlencodes der Farbzusammensetzungen an jede Farbfläche (Abb. 1). Diese Kodierungen ermöglichen es der Separierung, die unterschiedlichen Prozentsätze von Cyan, Magenta, Gelb und Schwarz (CMYK) auf die jeweiligen Druckvorlagen aufzutragen, die daraufhin auf metallene Druckplatten fotografiert werden. Für den Vierfarbdruck von *Offset*-Lithografien soll somit gewährleistet werden, dass die Farbtöne auf die Druckfahne übertragen werden, die von den Kolorist_innen erdacht wurden. Daraufhin werden die gedruckten Offsetbögen

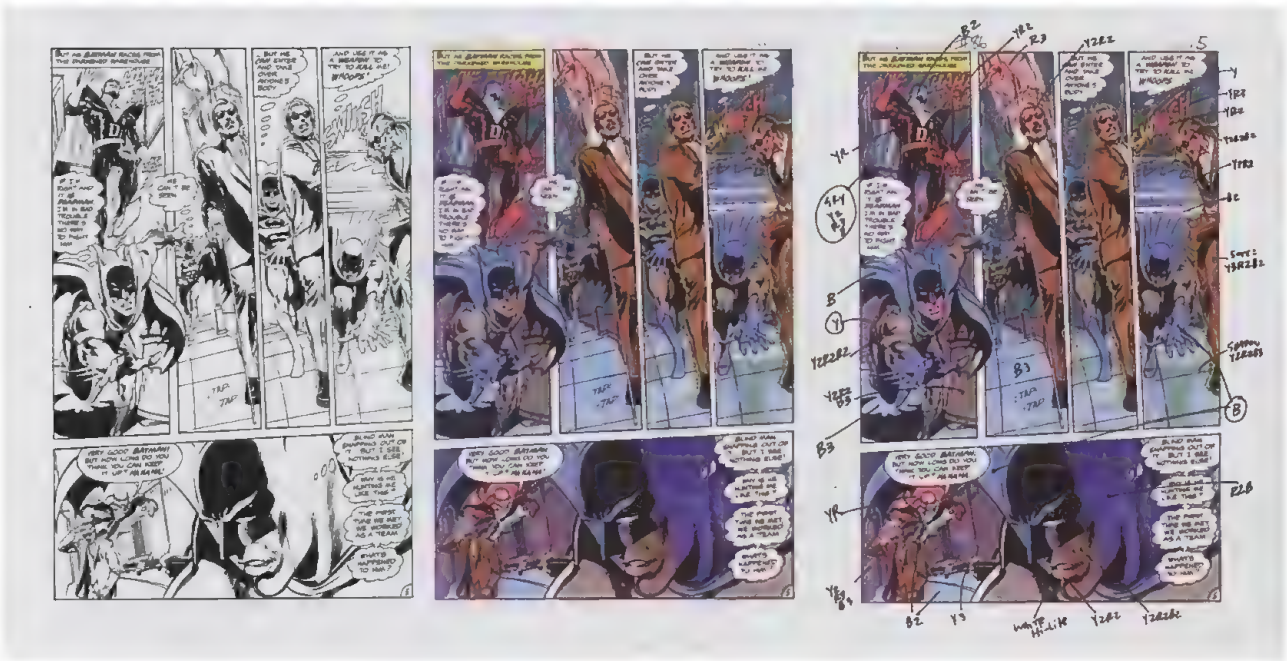


Abb. 1: Neal Adams, Tuschezeichnung u. Kolorierung von *The Brave and the Bold* #86, Oktober 1969.

gefaltet und per Klebebindung zu Heft oder Buch gebunden. Das Objekt, das schlussendlich in unseren Händen liegt, ist also ein Gemeinschaftswerk, das mehrere künstlerische und technische Phasen durchläuft, die nicht immer trennscharf voneinander abzugrenzen sind (vgl. Chiarello/Klein, 12–14; Dittmar, 52f.).

Der Produktionsprozess von *The Killing Joke* folgt der beschriebenen Chronologie: Alan Moore als prominenter Vertreter des ›Full Script‹ legt ein außergewöhnlich langes Skript und eine Synopsis vor, Brian Bolland zeichnet und tuscht auf deren Grundlage die Comicseiten, John Higgins koloriert und Richard Starkings lettert sie.[6] Es gibt jedoch technische Neuerungen, die das Endprodukt in seiner Ästhetik mitbestimmen, zumal die Produktion in die Übergangszeit hin zur Digitalisierung fällt, in der Freiräume für technische Experimente entstanden (vgl. Chiarello/Klein, 12; Steranko, 9).

## Der Mythos einer ›missglückten‹ Zusammenarbeit

Der produktive Konflikt zwischen Linie und Farbe manifestiert sich im Mythos um die Entstehung von *The Killing Joke* und in Bollands ausgesprochener Unzufriedenheit mit Higgins' Kolorit. Bolland schreibt nachträglich:

> I'd lived for months with the black and white version of the pages and a clear vision of how I wanted them to look, so when I finally saw the hideous glowing purples and pinks, the florescent bilious greens and my precious *Eraserhead*-esque flashback scenes swamped in orange, I felt sick to my stomach. (Bolland 2006b, 197)

Diese starke Ablehnung bestärkt Bolland noch durch eigene Aussagen, nach denen er im Anschluss an *The Killing Joke* die Zusammenarbeit mit anderen Akteur_innen ablehnt und primär als Cover-Artist arbeitet (vgl. Bolland 2006b, 195f.). Er trat offenbar die Kolorierung ausschließlich aufgrund eines zeitlichen Engpasses ab. Higgins wurde erst spät von *DC* beauftragt, die Kolorierung zu übernehmen, da dieser schon Moores berühmte *Watchmen* (1986) koloriert hatte. So sollten Moores Comics bei *DC* farblich aufeinander abgestimmt werden (vgl. Becker, 6; Higgins 2017, 54).

Bolland behauptet, Higgins' Kolorierung nicht autorisiert zu haben (vgl. Bolland 2006b, 197). Regulär passen sich Kolorist_innen den Vorstellungen der Zeichner_innen an und stehen mit diesen im Austausch. Dave Gibbons, der Zeichner von *Watchmen*, beschreibt so die enge Zusammenarbeit mit Higgins und die regelmäßigen Absprachen (vgl. Gibbons 2006a, 26). Higgins führt an, dass er bei *Watchmen* auch von Beginn an in den Produktionsprozess involviert gewesen sei (vgl. Higgins 2017, 42f.). Die fehlgeschlagene Kommunikation zwischen Bolland und Higgins könnte verlagsinterne Gründe gehabt haben: *DC* wechselte während des Projektes den zuständigen Redakteur und lag zeitgleich mit

Moore im Streit um die Urheber_innenrechte an *Watchmen* (vgl. Bolland 2006b, 195f.; Smith, 183). Hieraus könnten sich zusätzlich zum Zeitdruck auch Kommunikationsdefizite und unklare Zuständigkeiten ergeben. Bolland war jedenfalls so unzufrieden, dass er 2008 in der *Deluxe-Edition* anlässlich des zwanzigsten Jubiläums den gesamten Comic am Computer neu kolorierte (vgl. Nehrlich, 124).[7] Grundsätzlich lässt sich infrage stellen, inwieweit hier überhaupt von *Zusammen*arbeit gesprochen werden kann, da Bolland und Higgins offenbar separat arbeiteten. Der Begriff *geteilter* Arbeit erscheint in diesem Kontext angemessener (vgl. Bushart/Haug).

**Eine Comicseite aus Linien und Farben**

Anhand einer Doppelseite von *The Killing Joke* möchte ich im Folgenden aufzeigen, wie sich Bollands und Higgins' Farbvorstellungen gegenüberstehen und welche Auswirkung die Kolorierung auf die Rezeption des Comics hat. Wie bereits ausgeführt, kommen die Linien (die Zeichnungen) vor der Farbe (den Kolorierungen). Bollands klarer Zeichenstil, den Gibbons mit »crispness« (2006b, 6) charakterisiert, besticht durch exakte und feine Linien, die detaillierte bildliche Einheiten erzeugen. Mit präzisen Schraffuren und schwarz getuschten Flächen konstruiert er geschlossene Raum-, Licht- und Figurendarstellungen (vgl. Brooker, 272).

Die folgenden Seiten erzählen, wie der Joker über das Erinnern spricht. Seine Ausführungen unterstreichen die visuelle Erzählung: In den Bildern der rechten Heftseite wird Gordon von den Schergen des Jokers zu einer Geisterbahn geführt und in einen Waggon gezwungen – »he finds himself locked onto an unpleasant train« (TKJ 1988, [22]). Als der Joker ihm vorschlägt, die Tür zu unerträglichen Erinnerungen zu schließen, fällt auch die Tür der Geisterbahn auf dem letzten Panel der Heftseite zu. Auf der folgenden Seite beginnt eine Analepse, in welcher zwei Polizisten den späteren Joker über den überraschenden Tod seiner schwangeren Partnerin unterrichten – »one moment you're lost in a carnival […] / the next, memory leads you somewhere you don't want to go…« (ebd.). Bilder, Text und Erzählung verzahnen sich mehrfach (vgl. Wirag, 8). Auf der Doppelseite fungiert der Heftfalz als Zäsur (vgl. Becker, Fn. 8). In *The Killing Joke* werden intradiegetische und bildräumliche Schwellen oftmals durch Schwellensituationen der Rezeption begleitet und vice versa, sodass die grafische Erzählung des körperlichen Heftobjektes mit der performativen Rezeption, beispielsweise dem Schwenken des Blickes oder dem Umblättern synchronisiert wird. Auf der vorliegenden Doppelseite wird somit der Seitenumbruch durch die Grenze des Heftfalzes mit zwei bildräumlichen Türmotiven und dem intradiegetischen Wechsel von Rahmen- zu Binnenerzählung parallelisiert (Abb. 2).

REMEMBER
REMEMBER? OHH, I WOULDN'T DO THAT! REMEMBERING'S DANGEROUS. I FIND THE PAST SUCH A WORRYING, ANXIOUS PLACE.
"THE PAST TENSE"! I SUPPOSE YOU'D CALL IT. HA HA HA.
MEMORY'S SO TREACHEROUS. ONE MOMENT YOU'RE LOST IN A CARNIVAL OF DELIGHTS, WITH POIGNANT CHILDHOOD AROMAS, THE FLASHING NEON OF PUBERTY, ALL THAT SENTIMENTAL CANDY-FLOSS...
THE NEXT, IT LEADS YOU SOMEWHERE YOU DON'T WANT TO GO...
HOOK
SO, EVERYTHING'S SETTLED FOR TONIGHT? YOU'RE STILL GOIN' THROUGH WITH IT?
UH, WELL, OF COURSE, I'D BE CRAZY TO BACK OUT NOW.
I MEAN, THE WORST PART LYING TO JEANNIE. THAT'S OVER. SHE, SHE THINKS I HAVE A CLUB ENGAGEMENT TONIGHT.
NO REASON WHY SHE SHOULDN'T KEEP RIGHT ON THINKING THAT.
RIGHT, MAN. NO REASON AT ALL.
...SOMEWHERE DARK AND COLD, FILLED WITH THE DAMP, AMBIGUOUS SHAPES OF THINGS YOU'D HOPED WERE FORGOTTEN
GHOST TR
MEMORIES CAN BE VILE, REPULSIVE LITTLE BRUTES, LIKE CHILDREN, I SUPPOSE. HAHA.
BARBARA Oh NO Oh NO ..
BUT CAN WE LIVE WITHOUT THEM? MEMORIES ARE WHAT OUR REASON IS BASED UPON. IF WE CAN'T FACE THEM, WE DENY REASON ITSELF!
ALTHOUGH, WHY NOT? WE AREN'T CONTRACTUALLY TIED DOWN TO RATIONALITY!
THERE IS NO SANITY CLAUSE!
LISTEN: TONIGHT, WEAR A SUIT AND BOW TIE. IT'S A KINDA TRADE-MARK WITH THIS RED HOOD BUSINESS.
OF COURSE! THAT'S WHAT JEANNIE WILL EXPECT ME TO WEAR FOR THE NIGHT-CLUB. IT'S PERFECT!
UH JOE
EXCUSE ME, SIR, WE'RE POLICE OFFICERS. COULD WE SPEAK TO YOU OUTSIDE FOR A MOMENT?
ME? B-BUT... WHY? I HAVEN'T... I MEAN UH
IT'LL ONLY TAKE A MOMENT. SIR
SO WHEN YOU FIND YOURSELF LOCKED ONTO AN UNPLEASANT TRAIN OF THOUGHT, HEADING FOR THE PLACES IN YOUR PAST WHERE THE SCREAMING IS UNBEARABLE, REMEMBER THERE'S ALWAYS MADNESS.
MADNESS IS THE EMERGENCY EXIT...
YOU CAN JUST STEP OUTSIDE, AND CLOSE THE DOOR ON ALL THOSE DREADFUL THINGS THAT HAPPENED. YOU CAN LOCK THEM AWAY...
FOREVER
UH, LISTEN, WHAT, WHAT, WHAT'S THE PROBLEM HERE?
SIR, I'M SORRY, BUT YOUR WIFE HAD AN ACCIDENT THIS MORNING. APPARENTLY TESTING A BABY-BOTTLE HEATER. THERE WAS AN ELECTRICAL SHORT. AND, UH...
WELL, SHE DIED, SIR. I'M SORRY.
BOCN D
BOCN D
WHAT?

Abb. 2: *The Killing Joke* 1988, o. P. [22f.].

Hier können wir auf einen Blick nachvollziehen, wie disparat Higgins und Bolland Farbe als visuelle Erzählstrategie in beiden erzählten Zeitebenen nutzen. Die Ordnung und Kontrolle, die durch den beschriebenen Zeichenstil suggeriert werden, stehen im Kontrast zu Higgins' expressiver Kolorierung und bestimmen auf formaler Ebene das Thema des Spannungsfeldes zwischen Batman und Joker, Ordnung und Chaos, Vernunft und Wahnsinn mit.[8] Seine händische Kolorierung zielt auf einen einheitlichen Gesamteindruck ab. Purpur und Magenta dominieren im Konflikt mit deren Komplementärfarben Gelb und Grün. Komplementär-, Ergänzungs- oder Gegenfarben stehen sich auf Harald Küppers Farbensonne diametral gegenüber (Abb. 3).[9] Komplementärfarben sollen den »größte[n] Gegensatz, der zwischen bunten Farben möglich ist« (Küppers, 102), darstellen. In Superheld_innencomics werden sie oft genutzt, um Superheld_innen von der Umgebung und ihren Gegenspieler_innen abzugrenzen. Dabei werden den Superheld_innen die Primärfarben und den Schurk_innen die Sekundärfarben zugewiesen (vgl. Dittmar, 167–170; Nehrlich, 124). Gleichzeitig setzt

Higgins hier Nebenfarben wie Orange, Rot und Magenta in eine räumliche Nähe zueinander. Nebenfarben sind Farbpaare, die auf dem Farbkreis nah beieinander liegen, daher wenig Kontrast aufweisen und sich also ähneln. Im allgemeinen Sprachgebrauch sprechen wir davon, dass sich diese Farben ›beißen‹, sie erzeugen Unruhe und Irritation.

Abb. 3: Harald Küppers' *Farbensonne*. Buntbild 6 aus Harald Küppers, Harmonielehre der Farben. Theoretische Grundlagen der Farbgestaltung. Köln: DuMont, 1989.

Während Higgins in der ersten Zeile der linken Heftseite noch am Konzept von Lokal- und Erscheinungsfarben festhält – wir beachten Commissioner Gordons Hautfarbe oder das Gesicht des Jokers mit kalkweißgefärbter Haut und blutroten Lippen –, gibt er dies ab der zweiten Zeile für einen gesteigerten Verfremdungseffekt auf. Im fünften Panel schreitet der Joker eine Treppe hinab, die gesamte Figur ist einheitlich purpurn, während Gordon und die Gehilfen im Wagon in hellen Magenta- und Purpurtönen erstrahlen. Higgins fügt eigene Schattierungen mithilfe von Farbtonabstufungen hinzu. Die weichen Farbverläufe, die man auf dieser Seite beobachten kann, zeugen von einer technischen Besonderheit: Der gesamte Comic wird im Blaudruckverfahren hergestellt. Anders als beim oben beschriebenen Produktionsprozess werden Bollands schwarze Linien erst hellblau reproduziert. Die blauen Bögen koloriert Higgins mithilfe eines analogen *Airbrushes* mit Wasserfarben und Gouache. In diesem Verfahren ist keine Handseparierung notwendig, die nur klar getrennte Farbflächen zulässt (vgl. Higgins 2017, 49–51). Stattdessen werden in einem fotografischen Separierungsverfahren die Druckplatten für die einzelnen Druckfarben angefertigt, die blauen Linien sind nicht mehr sichtbar. Übermalungen der Linien sind deshalb möglich, da die schwarze Linie als letzter Druckvorgang wieder über die Farbe gedruckt wird (Abb. 4–7). So ist es beim Blaudruck auch möglich, deckende Farben zu nutzen (vgl. Eisner, 155; Groensteen, 28; Higgins 2017, 54). Im Kolorierungsprozess tritt die blaue Linie wortwörtlich in den Hintergrund und die Farbflächen dominieren. Somit könnte die Technik Higgins' Farbkonzept bedingt haben. Dieses nivelliert ebenfalls die semantischen Grenzen und Details sowie den konstruierten Tiefenraum der Zeichnung, sodass die warmen Signalfarben flächig in den Vordergrund treten. Losgelöst von wirklichkeitsnahen Vorstellungen von Lokal- und Erscheinungsfarben nutzt Higgins Farbe sinnstiftend expressiv. Higgins beschreibt, dass er in *The Killing Joke* eine vergleichbare Auffassung von Farbe nutzt wie in *Watchmen* (vgl. Higgins 2017, 54). Dessen Zeichner beschreibt seine Kolorierung folgendermaßen: »Higgins' use of color was anything but typical. He specialized in using surprising color combinations to depict mood, time of day and even temperature« (Gibbons/Voger, 26).

Abb. 4: Brian Bolland, Tuschezeichnung von *The Killing Joke* 1988, o. P. [33].

Abb. 5: Reproduktion mit blauen Linien von *The Killing Joke* 1988, o. P. [33].

Abb. 6: John Higgins, Gouache- und Wasserfarbenkolorierung von *The Killing Joke* 1988, o. P. [33].

Abb. 7: Fertige Comicseite mit schwarz gedruckter Zeichnung über der Kolorierung, *The Killing Joke* 1988, o. P. [33].

Zwar nutzt Higgins in *The Killing Joke* Farbe weniger zur Beschreibung von Tageszeit oder Temperatur, jedoch eindeutig im Hinblick auf Stimmung. Das Kolorit agiert expressiv, generiert das Gefühl eines psychedelischen Trips und stellt die innere Fokalisierung des Jokers und das Thema des Wahnsinns heraus. Gleiches gilt für das gegenüberliegende Panel auf der folgenden Seite. Hier wird offensichtlich, dass sich die Zäsur der erzählten Zeit nicht auf die Farbgebung auswirkt. Die diegetische Schwelle wird zwischen der erzählten Gegenwart und der erzählten Vergangenheit durch das Schwellenmotiv der Tür hervorgehoben und von dem die Rezeption bestimmenden Seitenumbruch überlagert. Jedoch verschleift Higgins' Kolorierung die beiden Zeitebenen durch das homogene Kolorit. Dadurch wird die Verschränkung der beiden erzählten Tage hervorgehoben – der Tag, an dem der Joker zum Joker wurde, und der Tag, an dem er zeigen möchte, dass nur ›one bad day‹ ausreicht, um jeden Menschen in den Wahnsinn zu treiben. Diese Verschränkung ist auch narrativ angelegt, zum Beispiel durch die Einschübe und die anachronistische Erzählstruktur.

Higgins' Farbgestaltung ist schrill, kraftvoll und verfolgt eine eigene Agenda. Durch das hochwertige »Baxter paper« (Becker, 26), das mit einer Leimschicht bestrichen oder getränkt ist und somit die Farbe nicht wie das reguläre billige Pulppapier aufsaugt, bleiben die Farben auf dem Papier stehen und erzeugen Leuchtkraft. Higgins übermalt die Zeichnungen, er ignoriert zeichnerische Vorgaben und verfolgt unabhängig von der Zeichnung eigenständige Bedeutungsebenen, die bezüglich der erzählerischen Perspektive und der Konstruktion von Atmosphäre Bollands Vorstellungen entgegenstehen. Seine Farbgebung löst sich also von der Zeichnung und tritt in einen fruchtbaren Konflikt mit ihr.

Dies erinnert strukturell an den kunsttheoretischen Disput zwischen *disegno* und *colore*, der im 16. Jahrhundert aufflammte und den die Kunsthistorikerin Verena Krieger – unter vielen anderem spezialisiert auf Kunsttheorie – bis in die Moderne weiterverfolgt. Die Konstruktion des Dualismus zwischen Linie und Farbe wurde im 16. Jahrhundert typologisch verräumlicht und personalisiert: Für die vergeistlichte Linie trat Michelangelo in Florenz, für die beseelte Farbe Tizian in Venedig an (vgl. Krieger, 91–94). Die (personelle) Spannung zwischen Linie und Farbe im Comic, beziehungsweise Zeichner_in und Kolorist_in, greift dieses Paradigma auf (vgl. Bartosch, 76).

Bollands Neukolorierung zwanzig Jahre später steht in einem eklatanten Gegensatz zum ursprünglichen Kolorit (Abb. 8). Durch den immensen Erfolg von *The Killing Joke* und die Veränderungen am amerikanischen Comicmarkt, der aufgrund einer stärkeren Orientierung an der europäischen Produktion seit den 1980er Jahren hochwertige Objekte vermarktet, konnte 2008 mit größeren finanziellen Möglichkeiten die *Deluxe-Edition* als solche publiziert werden.[10] Hier nun ist das Papier erheblich stärker und besitzt eine hochglänzende Optik. Bollands Kolorierung wurde durch technologische Neuerungen ermöglicht: »Back in the pre-computer days of ›blue line‹, airbrush, and poster colors [...] I wouldn't have been able to color it myself« (Bolland 2008, 54).

REMEMBER
REMEMBERING'S DANGEROUS! I FIND THE PAST SUCH A WORRYING, ANXIOUS PLACE.
"THE PAST TENSE"! I SUPPOSE YOU'D CALL IT. HA HA HA
MEMORY'S SO TREACHEROUS. ONE MOMENT YOU'RE LOST IN A CARNIVAL OF DELIGHTS WITH POIGNANT CHILDHOOD AROMAS, THE FLASHING NEON OF PUBERTY, ALL THAT SENTIMENTAL CANDY-FLOSS...
THE NEXT, IT LEADS YOU SOMEWHERE YOU DON'T WANT TO GO...
KOOFH
...SOMEWHERE DARK AND COLD, FILLED WITH THE DAMP, AMBIGUOUS SHAPES OF THINGS YOU'D HOPED WERE FORGOTTEN.
MEMORIES CAN BE VILE, REPULSIVE LITTLE BRUTES. LIKE CHILDREN, I SUPPOSE HAHA
BARBARA OH NO. OH NO...
BUT CAN WE LIVE WITHOUT THEM? MEMORIES ARE WHAT OUR REASON IS BASED UPON. IF WE CAN'T FACE THEM WE DENY REASON ITSELF!
ALTHOUGH, WHY NOT? WE AREN'T CONTRACTUALLY TIED DOWN TO RATIONALITY
THERE IS NO SANITY CLAUSE!
SO WHEN YOU FIND YOURSELF LOCKED ONTO AN UNPLEASANT TRAIN OF THOUGHT, HEADING FOR THE PLACES IN YOUR PAST WHERE THE SCREAMING IS UNBEARABLE, REMEMBER THERE'S ALWAYS MADNESS.
MADNESS IS THE EMERGENCY EXIT..
YOU CAN JUST STEP OUTSIDE AND CLOSE THE DOOR ON ALL THOSE DREADFUL THINGS THAT HAPPENED YOU CAN LOCK THEM AWAY...
FOREVER
SO, EVERYTHING'S SETTLED FOR TONIGHT? YOU'RE STILL GOIN' THROUGH WITH IT?
UH WELL OF COURSE! I'D BE CRAZY TO BACK OUT NOW.
I MEAN, THE WORST PART LYING TO JEANNIE, THAT'S OVER. SHE THINKS I HAVE A CLUB ENGAGEMENT TONIGHT.
NO REASON WHY SHE SHOULDN'T KEEP RIGHT ON THINKING THAT.
RIGHT MAN. NO REASON AT ALL
LISTEN. TONIGHT, WEAR A SUIT AND BOW TIE. IT'S A KINDA TRADE-MARK WITH THIS RED HOOD BUSINESS
OF COURSE! THAT'S WHAT JEANNIE WILL EXPECT ME TO WEAR, FOR THE NIGHT-CLUB. IT'S PERFECT!
UH JOE
EXCUSE ME, SIR, WE'RE POLICE OFFICERS. COULD WE SPEAK TO YOU OUTSIDE FOR A MOMENT?
ME? B-BUT WHY? I HAVEN'T.. I MEAN UH
IT'LL ONLY TAKE A MOMENT SIR
UH LISTEN WHAT, WHAT, WHAT'S THE PROBLEM HERE?
SIR, I'M SORRY, BUT YOUR WIFE HAD AN ACCIDENT THIS MORNING. APPARENTLY TESTING A BABY-BOTTLE HEATER. THERE WAS AN ELECTRICAL SHORT, AND UH.
WELL, SHE DIED, SIR. I'M SORRY.
BOOM D
BOOM D
AAAH!

Abb. 8: *The Killing Joke* 2008, o. P. [26f.].

Auf der linken Heftseite zeigt sich das Farbkonzept Bollands für die Rahmenerzählung in gedeckten Farben: Der Kontrast zwischen Purpurrot und Olivgrün dominiert die Seite, Gelb und Violett finden sich in Akzenten. Auch Bolland nutzt Komplementärfarben, er verzichtet aber auf Dissonanzen durch Nebenfarben. Er malt seine Zeichnungen präzise aus und orientiert sich an wirklichkeitsnahen Lokalfarben, sodass die Farbe die Qualität der kleinteiligen Zeichnungen unterstützt und herausstellt. Im Gegensatz zu Higgins übermalt Bolland die Zeichnungen also nicht, er malt sie aus. Sein Kolorit ist weniger schrill und arbeitet mit einer Palette aus gedämpften und dunkleren Farben. Bolland behauptet retrospektiv, von Richmond Lewis' Kolorierung in *Batman: Year One* (1987) beeinflusst worden zu sein (vgl. Bolland 2006b, 196).[11] Dass Bolland schon für *The Killing Joke* eine vergleichbare Farbstrategie ausarbeitete, ist im Cover der Erstpublikation ersichtlich. Dieses kolorierte Bolland eigenhändig, auch hier sind die attribuierten Farben des Jokers – die schurkischen Sekundärfarben Grün und Purpur – abgedunkelt und wirklichkeitsnah eingesetzt.

Im Cover folgt die Farbgebung dem Stil der Zeichnung: So nutzt Bolland weiße Schraffuren in der Kolorierung analog zu den schwarzen Schraffuren der Zeichnung, um Lichtreflexe anzudeuten und Volumina zu schaffen (Abb. 9).

Bolland stellt ab 1997 vollständig auf eine digitale Arbeitsweise um und koloriert ausschließlich mit *Adobe Photoshop* (vgl. Salisbury, 26). Aus den technischen Neuerungen ergibt sich eine vollkommen veränderte Farbästhetik. Differenzierte Schattierungen mit Schwarz und Aufhellungen durch Weiß waren in Higgins' Blaudruckkolorierung technisch nicht möglich (vgl. Higgins 2017, 47f.). Das computergenerierte »Feathering« (Bolland 2008, 54) – also die Weichzeichnerfunktion von *Photoshop* – konstruiert weiche Schattierungen und Lichtfelder und zielt auf subtile Relief- und Tiefenwirkung ab. Mit Blick auf die vorliegende Doppelseite ist ersichtlich, dass sich Bolland stärker an Moores einziger Aussage zu Farbe aus dem Skript orientiert. Diese lautet:

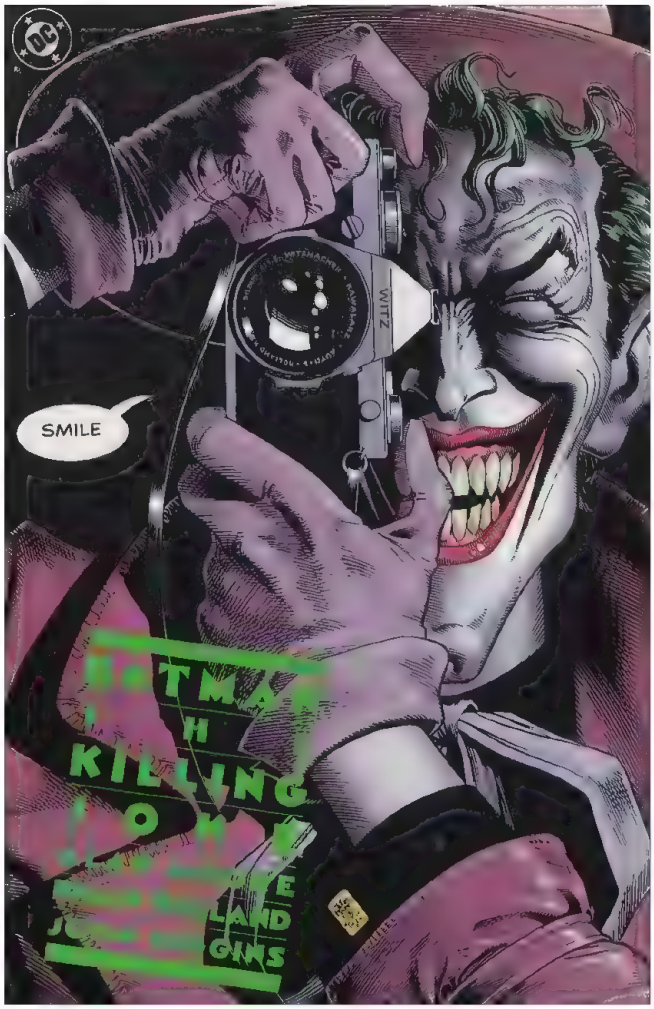



Abb. 9: Brian Bolland, Cover von *The Killing Joke*, 1986–88.

> I [Moore] figure it [the flashbacks] would look nice if they were visually different in approach to the mainstream of the book... either by the adoption of a different approach to the colouring or to the inking or to the page design or something […]. Also, since the narrative in these flashback sequences is fairly unburdened with the presence of people in costumes and superheroes in general, maybe we can treat these scenes a bit more realistically, even if it's a realism that becomes unpleasantly unsettling and disturbing and tinged with insanity upon occasions. Once again, I suppose I'm thinking very much of Eraserhead for these scenes showing the possible early years of the Joker's life… As I see it, these flashback scenes look as if they took place about twenty years before the events in the rest of the book, which could maybe be affected solely by the colour scheme we use if we stuck to yellows or sepias or something like that. The settings are all composed with horribly fascinating and yet sordidly mundane details, along with a lot of claustrophobic clutter. (139)

Die Bilder der Analepse greifen Moores Anregungen auf: Bolland nutzt ausschließlich Grau- und Brauntöne und erzielt so eine Ästhetik, die an historische Schwarzweiß- und Sepiafotografie erinnert und in den Bildern Historizität suggeriert.[12] Higgins ignoriert

Moores Anregung. Dies könnte neben einer bewussten ästhetischen Entscheidung, wie sie oben ausgeführt wurde, auch technische Gründe haben. In *Watchmen* hatte Higgins anscheinend Probleme mit dem Druck von Grau und mied seither dessen Nutzung (vgl. Higgins 2017, 46).

Mit Blick auf die restlichen Comicseiten der analeptischen Einschübe fällt auf, dass Bolland die Schwarzweiß-Ästhetik durch rote Farbakzente anreichert, die er in ihrer Farbsättigung sukzessive bis zur Handlungsklimax steigert. So heben sich in der ersten Rückblende auf der linken Heftseite Fliegenfänger, Glühbirne und Meeresfrüchte durch eine helle rötliche Färbung von ihrer in Grautönen gehaltenen Umgebung ab (Abb. 10). In der letzten Rückblende jedoch sind Umhang und Helm von Red Hood sowie der Blick aus dem Helm in leuchtendes Rot getaucht (Abb. 11). Hier kommen grüne Farbakzente hinzu, die auf der linken Heftseite den Fluss in ein ungesundes Hellgrün tauchen. Bollands Farbkonzept der Analepsen kulminiert so in der ikonischen Darstellung der Taufe des Jokers,

WELL?
HOW DID IT GO? DID THEY LIKE YOUR ACT?
WELL, THEY, UH THEY SAID THEY MIGHT CALL ME
I DUNNO. I, I GOT NERVOUS AND MESSED UP A PUNCHLINE.
OH
I DON'T MEAN TO TAKE IT OUT ON YOU. YOU'RE SUH-SUFFERING ENOUGH, BEING MARRIED TO A LOSER.
HONEY, THAT'S NOT...
IT'S TRUE. I CAN'T SUPPORT YOU. OH JEANNIE, WHAT ARE WE GOING TO DO?
IT'LL BE OKAY.
JUNIOR WON'T BE HERE FOR ANOTHER THREE MONTHS, AND I THINK MRS. BURKISS WILL LET THE RENT GO A LITTLE LONGER. SHE FEELS SORRY FOR ME.
SHE HATES ME
WHAT DO YOU MEAN OH?
I...I DIDN'T MEAN ANYTHING
YES YOU DID. THE WAY YOU SAID IT: "OH" LIKE THAT.
JESUS, ALL I SAID WAS...
YOU SAID "OH" AS IN "OH, SO YOU DIDN'T GET A JOB?" AS IN "OH, SO HOW ARE WE GOING TO FEED THE BABY?
YOU THINK I'M NOT WORRIED ABOUT THAT?
SHE COMES OUT INTO THE HALLWAY TO SCOWL AT ME EVERY TIME I GO UPSTAIRS.
THIS HOUSE STINKS OF CAT LITTER AND OLD PEOPLE.
I'VE GOT TO GET YOU OUT OF HERE BEFORE THE BABY COMES
I JUST WANT ENOUGH MONEY TO GET SET UP IN A DECENT NEIGHBORHOOD.
THERE ARE GIRLS ON THE STREET WHO EARN THAT IN A WEEKEND WITHOUT HAVING TO TELL A SINGLE JOKE
HA HA HA HA
YOU THINK, YOU THINK I DON'T CARE, THAT IT'S ALL A BIG JOKE TO ME OR SOMETHING
JEEZ, I HAVE TO GO, I HAVE TO GO AND STAND UP THERE, AND NOBODY LAUGHS AND YOU THINK, YOU THINK I...
OH GOD
OH BABY...
OH GOD, I'M SORRY...
HONEY, DON'T WORRY. NOT ABOUT ANY OF IT. I STILL LOVE YOU. Y'KNOW? JOB OR NO JOB, YOU'RE GOOD IN THE SACK...
...AND YOU KNOW HOW TO MAKE ME LAUGH.
LAUGHING CLOWN

Abb. 10: *The Killing Joke* 2008, o. P. [12f.].

in der er hier auf der rechten Heftseite aus dem chemieverseuchten Fluss steigt. Mit scharlachroten Lippen und giftgrünen Haaren lacht er die Rezipient_innen wahnsinnig an und kommt uns durch das Überschreiten der Panelgrenzen bedrohlich nahe. Blut läuft ihm aus Augen und Mund. Vergleichen wir dieses Splashpanel mit Higgins' originaler Kolorierung, so fällt auf, dass Bolland die Semantik der Zeichnung durch Farbe umdeutet: Während die Tropfen in der Originalkolorierung durch ihre weiße Farbgebung als Tränen, Flusswasser oder Speichel gedeutet werden müssen, so werden sie bei Bolland zu Blut (Abb. 12). Dadurch verschärft und brutalisiert letzterer die visuelle Erzählung. Angeregt wird die Nutzung von roter Farbe in den Analepsen von Moore im Skript, jedoch nur hinsichtlich der Blickwinkel aus Red Hoods Helm (vgl. Moore 2018, 212–218). Bolland schafft durch die zwei divergierenden Farbkonzepte eine sichtbare Zäsur zwischen den Zeitebenen und unterstützt durch die Farbakzente in den Analepsen den Spannungsbogen der Handlung. Darüber hinaus führt er durch die Nutzung von Rot und Grün die Figur des Jokers am

I'M HERE NOW
I'LL TAKE CARE OF MY WAY
JEEZ WHAT..?
IT'S THAT HUMAN BAT GUY IN ALL THE PAPERS LATELY
SO RED HOOD WE MEET AGAIN
JUMP
NO NO NO NO THIS ISN'T HAPPENING OH DEAR GOD WHAT HAVE YOU SENT TO PUNISH ME? DON'T COME CLOSER! DON'T COME ANY CLOSER. OR I'LL..
AAUGH. I'M STINGING, ITCHING. MY FACE MY HANDS SOMETHING IN THE WATER? OH JESUS IT BURNS..
GET THIS STUPID HOOD OFF GET IT OFF SO I CAN
HA HA HA FFNK AHOO AHOO HOO HOO HOO HOO HOO.
EHRRR
HAHAHAH

I'M HERE NOW
I'LL TAKE CARE OF IT MY WAY
JEEZ WHAT ?
IT'S THAT HUMAN BAT GUY IN ALL THE PAPERS LATELY
SO, RED HOOD, WE MEET AGAIN
JUMP
NO NO NO NO THIS ISN'T HAPPENING OH DEAR GOD, WHAT HAVE YOU SENT TO PUNISH ME? DON'T COME CLOSER! DON'T COME ANY CLOSER, OR I'LL...
AAUGH, I'M STINGING, ITCHING, MY FACE, MY HANDS... SOMETHING IN THE WATER? OH JESUS, IT BURNS...
GET THIS STUPID HOOD OFF GET IT OFF SO I CAN...
SEE
HA
HA HA HA
FFNK
AHOO AHOO HOO HOO HOO HOO HOO
EHRRK

Abb. 12: *The Killing Joke* 1988, o. P. [32f.].

Schlusspunkt der letzten Rückblende visuell zurück zum Beginn der grafischen Erzählung in der erzählten Gegenwart. Denn zu Beginn der Anfangssequenz liegt neben den geordneten Karten eine rot-grüne Joker-Spielkarte – Markenzeichen und Visitenkarte des Jokers (Abb. 13). Die visuelle Erzählstrategie, durch eine monochrome Palette – und somit die Anlehnung an Schwarzweiß- und Sepiafotografie – Historizität in den Bildern zu erzeugen, ist weitestgehend zu einem Gemeinplatz im Comic und in popkulturellen Bildmedien im Generellen geworden (vgl. Abel/Klein, 94). Mark Chiarello und Todd Klein empfehlen in ihrem Ratgeber explizit, durch farbige Akzente Bedeutungsschwerpunkte zu setzen:

> When coloring a flashback scene, it's nice to switch to a monochromatic palette because it immediately shows the shift from current time to the past. Because we've seen so many sepia-tone or black-and-white photographs, we're accustomed to thinking of monochrome images as being from the past. This is also a technique that's used effectively in movies. […] By shifting into this monochromatic palette, the director or cinematographer signals to the audience that the time frame has changed to the past. One fun and effective technique for creating flashbacks is to add a tint of color over an entire panel or scene. (32)

Auch Patricia Mulvihill nutzte in der geträumten Origin Story aus *Batman: Broken City* #4 (2004) ein solches Farbprinzip. Besondere Aufmerksamkeit erhielten aber vor allem vergleichbare Farbkonzepte in Filmen und Comics, die zwischen den besprochenen Herausgaben von *The Killing Joke* publiziert wurden. Zum einen sei hier Frank Millers Akzentuierung durch Farbe im ansonsten unkolorierten *Sin City* (1991–2000) hervorgehoben, die erstmals in *Sin City: That Yellow Bastard* (1996) in der gelben Farbgebung der Figur Roark Junior in Erscheinung tritt (Abb. 14). Während Zeichenstil und Lichtgestaltung von *Sin City* Gegenstand der Forschung sind, wird die Verwendung von Farbakzenten kaum erwähnt. Gerald Browning weist jedoch Farbe als Spezifikum von Millers Bildästhetik aus: »One of the signatures of his [Miller's] *Sin City* stories was the sparse use of color to punctuate the visual medium. […] Miller's sporadic use of color creates a style all its own, as the color emphasizes the lack of color that is present throughout most of the story« (972).

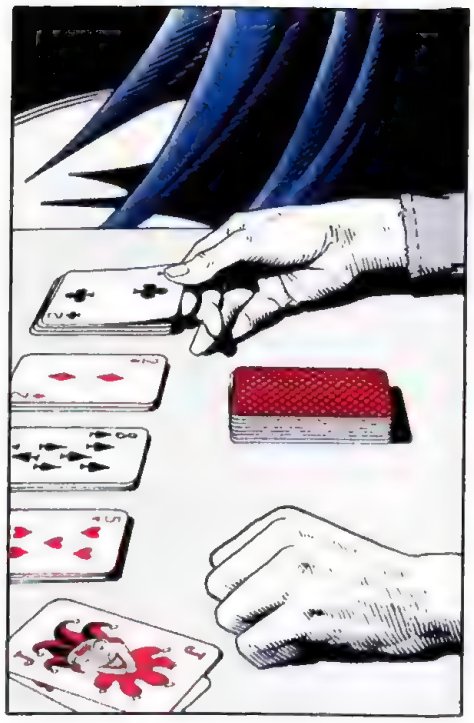


Abb. 13: *The Killing Joke* 2008, o. P. [8], Detail.

Auch Browning führt hier nicht die Koloristin von *Sin City*, Lynn Varley, als Urheberin des Farbkonzeptes an. Inwiefern sie an der Konzeption beteiligt war, kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden. Durch die gleichnamige Verfilmung von 2005 erreicht das Farbkonzept abseits der Comicszene eine breite Öffentlichkeit. Im Bereich des Spielfilms führt darüber hinaus kaum ein Weg am Farbkonzept von Schindler's List (1993) vorbei: Steven Spielbergs »*quasi-dokumentarische[r]* Geschichtsfilm« (Moller, 134) wird durch eine erzählte Gegenwart in Farbe gerahmt, während die Binnenhandlung Schwarzweiß bleibt. Die visuelle Anlehnung an historische Schwarzweißfotografie und -film liest Sabine Moller als »Authentifizitätsfiktion[...]«, da durch die Nutzung eines »Abbildrealismus« nicht die vergangene Realität, sondern deren fotografische und filmische Repräsentationen aufgerufen werden – Fotos und Filmmaterial des Holocaust (vgl. 134, 136f.). Schwarzweiß, so Peter Geimer, bestimme unseren »Imaginationsraum des Historischen« (246). Dieser bleibt aber deutlich unspezifisch. In diesem Sinne agiert Monochromie bei Spielberg, Lynch und Bolland als Historizität erzeugende visuelle Erzählstrategie. Die rote Farbe wird bei Spielberg und Bolland als visuelle Markierung genutzt. Das Mädchen im roten Mantel (Abb. 15) sowie die Taufe des Jokers werden somit durch die Nutzung von Farbe als Wende- und Höhepunkte der Erzählung konstruiert.

THIS GUY SMELLS AWFUL
LIKE BAD FOOD ... LIKE ROTTEN MEAT ... LIKE A CORPSE ... LEFT IN A GARBAGE DUMPSTER IN THE MIDDLE OF SUMMER. HE STINKS.

Abb. 14: Erstes Vorkommen von Farbe in *Sin City* in *That Yellow Bastard* (1996), S. 94f.

Abb. 15: Das Mädchen im roten Mantel in Steven Spielbergs Schindler's List (1993).

**›an unintentional study in colour concepts‹**

Vergleichen wir abschließend die beiden Kolorierungskonzepte von Higgins und Bolland, lässt sich feststellen, dass beide mit Komplementärfarben arbeiten. Higgins erzeugt jedoch durch die Kombination von Nebenfarben farbliche Dissonanzen und Irritationen, während Bolland einheitliche und harmonische Kompositionen anstrebt. Die Nutzung der Farbbeziehungen fungiert beide Male als visuelle Erzählstrategie, um die reziproke Abhängigkeit und den Dualismus zwischen den beiden Hauptfiguren zu kommentieren und zu verstärken: Nebenfarben treten in einen störenden Konflikt miteinander, Komplementärfarben fordern sich gegenseitig heraus. In Kombination der beiden entsteht Totalität und Einheit. Während sich Higgins' expressive Farbpalette von den Grenzen der Zeichnungen löst und einen schrillen psychedelischen Alptraum schafft, unterstreicht Farbe bei Bolland seine elaborierten Zeichnungen. Die Kolorierung Higgins' wird durch den händischen lockeren Farbauftrag geprägt, der weniger exakt ist und dynamisch wirkt. Bollands Kolorierung mutet währenddessen durch die Verwendung von Lokalfarben, die Lichtgestaltung durch das *Feathering* und die computergenerierte Exaktheit in den Ausmalungen wirklichkeitsnah und nüchtern an. Farbe steht bei Higgins in einem Sinnzusammenhang mit Chaos und Wahnsinn: »I [Higgins] also wanted to tint the colour in the context of storytelling as a reflection of the Joker's mind: mad boiling colours« (Higgins 2017, 54). Wie Higgins dies konkret ausformuliert, konstruieren die Kolorierungen eine Perspektivierung in der Erzählung: Seine Kolorierung fokalisiert den Joker und damit Wahnsinn und Paranoia, während die Kolorierung Bollands Ordnung und Vernunft suggeriert und somit Batman fokalisiert.

Nachträglich reflektiert Higgins, wie die Kolorierungen in *The Killing Joke* zur Konstruktion von Erzählperspektive beitragen:

> I [Higgins] subsequently found out that Brian had envisioned it as dark and moody from the Dark Knight's perspective. Brian did get the opportunity to recolour it […]. I think this is all pretty cool as now we have the colour from both the protagonists' perspectives, which I think engages with the concept of colour being an emotional adjunct to viewing the same story. I suppose it is an unintentional study in colour concepts […]. (ebd.)

Beide Farbkonzepte stehen nun nebeneinander, sodass Higgins scharfsinnig bemerkt, dass nicht nur Jokers Vergangenheit, wie in *The Killing Joke* herausgearbeitet, sondern auch die (Farb-)Vergangenheit von *The Killing Joke* »multiple choice« sei (vgl. Becker, 5, 8; Higgins 2018, 62; TKJ 1988, [39]). Nach Jakob F. Dittmars Unterscheidungen von Kolorittypen im Comic kann so trotz der eklatanten Unterschiede in beiden Fällen von thematischer Farbe gesprochen werden (vgl. 169). Zwar treten in beiden Kolorierungen gegensätzliche Vorstellungen vom Stellenwert der Farbe im Comic zutage – Higgins' Farbe fügt dem Comic

eine von der Zeichnung losgelöste Bedeutungsebene hinzu, Bollands Farbe dient sich den Bedeutungsebenen der Zeichnung an –, jedoch teilen beide Farbkonzepte die Vorstellung von Farbe als *thematischer* Bedeutungsträger.

Die Farbkonzepte zeugen darüber hinaus vom technischen Umbruch, der sich ab den 1980er Jahren vollzieht. Beide Ausgaben von *The Killing Joke* sind historische Zeugnisse zeitgenössischer Comicproduktion, anhand derer komparatistisch nachverfolgt werden kann, welchen Stellenwert Farbe im Medium des Comics einnimmt. Ferner zeigen sie den Unterschied zwischen analoger und digitaler Kolorierung. Die Validierung manifestiert sich zwischen den Formaten Comicheft und Hardcover-Comicbuch. Schließlich kann in der Vergangenheit der beiden Publikationen Bollands und Higgins' ›missglückte‹ Zusammenarbeit insofern als Glücksfall für die Comicforschung beschrieben werden, als die aus ihr resultierenden Comics ein komparatistisches Paradebeispiel darstellen, anhand dessen interpretatorische Verschiebungen bezüglich konzeptueller, stilistischer und technischer Farbabweichungen anschaulich gemacht werden können.

## Der Farbwert in Comics

Farbe galt lange als »nachträgliche Ergänzung« (Bartosch, 76) im Produktionsprozess von Comics. So weist Higgins darauf hin, dass Kolorist_innen prinzipiell von den Urheber_innen- und vertragsrechtlichen Reformen in den 1980er Jahren ausgeschlossen waren (vgl. Higgins 2017, 44). Doch auch in der Comicforschung blieb Farbe lange ein vernachlässigter Bestandteil, noch 2011 attestierte Jan Baetens ihr Farbenblindheit (vgl. Baetens, 111–113; Bartosch, 75–78; Chiarello/Klein, 8, 11; Mag Uidhir, 58).

Die nachlässige und wertmindernde Perspektive auf Farbe im Comic scheint noch 2012 in Christy Mag Uidhirs Untersuchung der unterschiedlichen Kolorierungen von *The Killing Joke* auf. Aus seiner philosophischen Perspektive können Kolorist_innen für Comics Autor_innenschaft übernehmen, müssten dies aber nicht. Kolorit in *The Killing Joke* wird von ihm normativ instrumentalisiert, um aufzuzeigen, inwiefern Farbe bis in die 1980er Jahre keine konstitutive Komponente des Comics gewesen sei: »Coloring for much of the history of mass-art comics functions like background music; it makes the experience more pleasant but doesn't demand attention to its particulars« (Mag Uidhir, 58). Ohne weitere Argumentation spricht Mag Uidhir Higgins' Kolorit jedwede Bedeutung ab und ihm in Konsequenz die Autorschaft. Er beschreibt ausschließlich die Qualitäten von Bollands Kolorierung: »Bolland's coloring, however, is nuanced and complex, complimenting and deepening both narrative and theme. So, perhaps Bolland's coloring (and Bolland's intentions directing his coloring) is such that Bolland *qua* colorist is an author for *The Killing Joke* (2008)« (ebd., 59).

Mag Uidhir erkennt die historische Abwertung von Farbe und ihrer Bedeutung im Medium des Comics, die sich auch in Bezahlungs- und Vertragsmodalitäten manifestiert. In seiner problematischen Analyse der Kolorierungen von *The Killing Joke* reproduziert er jedoch diese Abwertung. Tatsächlich ist Farbe allerdings immer eine konstitutive Komponente im Comic, sie wurde nur lange nicht als diese erkannt. Jede Art der Kolorierung – wie auch der Verzicht auf eine Kolorierung – prägt das Werk maßgeblich in seiner Ästhetik. In diesem Sinne ist auch Higgins' Kolorierung eine ästhetische konstitutive Komponente, selbst falls sie von Bolland oder etwa der zeitgenössischen Leser_innenschaft nicht als solche wahrgenommen wurde. Higgins geht sogar noch einen Schritt weiter und betont, dass Farbe noch vor Zeichnung oder Erzählung eine unmittelbare emotionale und atmosphärische Reaktion bei den Rezipient_innen hervorrufe (vgl. Higgins 2017, 41). Dittmar konstatiert prägnant: »Die Farbwahl und die Farbintensität sind gesteuerte Ausdrucksmittel und als solche zu interpretieren« (169). Gerade in der heftigen Kritik Bollands an Higgins' Kolorierung zeigt sich die Bedeutung von Farbe als Ausdrucksmittel für die visuelle Erzählung.

## Die Zusammengehörigkeit von Linie und Farbe

Der vorliegende Beitrag hat dargelegt, wie Farbe die Ästhetik und die Rezeption von Comics konkret formt. In *The Killing Joke* tritt die Spannung zwischen Linie und Farbe zutage und wird durch den Konflikt zwischen dem Zeichner Bolland und dem Koloristen Higgins personalisiert und personifiziert. Nicht nur Moore als Szenarist, sondern auch Higgins und Bolland prägen durch ihren erzählstrategischen Einsatz von Farbe die grafische Erzählung und die ästhetische Erfahrung der Narration. Sie sind maßgeblich an der Kunst der Erzählung beteiligt. Darüber hinaus habe ich aufgezeigt, inwiefern Techniken (Blaudruckverfahren und digitale Kolorierungssoftware) sowie Materialität (Papier und Farbe) für die Ästhetik des Comics entscheidend sind.

Schließlich aktualisiert der Konflikt den kunsthistorischen Diskurs zwischen *disegno* und *colore* für die Comicproduktion des 20. und 21. Jahrhunderts. Grundsätzlich lässt sich zusammenfassen, dass sich Form und Farbe bedingen, sie sind in der Produktion und Rezeption von Bildern prinzipiell nicht voneinander zu trennen (vgl. Schwarte, 382–395). In der fordistischen Produktion von Superheld_innencomics wird diese Separierung dennoch personell vollzogen. Die Aufarbeitung des ›multiauktorialen Produktionsprozesses‹ von *The Killing Joke* führt uns eben dieses Konfliktpotenzial und die Zusammengehörigkeit von Linie und Farbe vor Augen.

**Bibliografie**

Abel, Julia u. Christian Klein: Leitfaden zur Comicanalyse. In: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Hg. v. dens. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, S. 77–106.

Azzarello, Brian (W), Eduardo Risso (A), Patricia Mulvihill (C) u. Clem Robins (L): Batman: Broken City 4 (Batman 623). Hg. v. Will Dennis u. Bob Schreck. New York: DC Comics, März 2004.

Baetens, Jan: From Black & White to Color and Back. What Does It Mean (not) to Use Color? In: College Literature, 38.3 (2011), S. 111–128.

Bartosch, Sebastian: Die Farbe der Reflexivität im Comic. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung, 4.5 (2018), S. 75–91. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure4.5/bartosch>. 10.05.2018. Letzer Zugriff am 19.07.2022.

Beaty, Bart u. Benjamin Woo: The Greatest Comic Book of All Time. Symbolic Capital and the Field of American Comic Books. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

Becker, Romain: Telling *The Killing Joke*. How Editorial Intent Co-constructs a Comic. In: Comicalités. History and Influence of Bedephilia. <http://journals.openedition.org/comicalites/5754>. 01.04.2021. Letzter Zugriff am 19.07.2022.

Bolland, Brian: Afterword. In: Batman: The Killing Joke. Deluxe-Edition. Hg. v. Bob Harras. New York: DC Comics, 2008, o. P. [53f.].

Bolland, Brian: The European Invasion. In: The Art of Brian Bolland. Hg. v. Joe Pruett. Berkeley, California u. Norcross, Georgia: Image Comics, 2006, S. 103. (Bolland 2006a)

Bolland, Brian: The Killing Joke. In: The Art of Brian Bolland. Hg. v. Joe Pruett. Berkeley, California u. Norcross, Georgia: Image Comics, 2006, S. 194–197. (Bolland 2006b)

Brooker, Will: Batman Unmasked. Analysing a Cultural Icon. London et al.: Continuum, 2000.

Browning, Gerald: Crime. In: Comics Through Time. A History of Icons, Idols, and Ideas 3 (1980–1995). Hg. v. M. Keith Booker. Santa Barbara, California et al.: Greenwood, 2014, S. 971–974.

Bushart, Magdalena u. Henrike Haug: Vom Mehrwert geteilter Arbeit. In: Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation. Hg. v. dies. Wien: Böhlau, 2020, S. 7–27.

Cherry, Brigid: Horror. London u. New York: Routledge, 2009.

Chiarello, Mark u. Todd Klein: The DC Guide to Coloring and Lettering Comics. New York: DC Comics, 2004.

Dittmar, Jakob F.: Comic-Analyse. 2. überarb. Aufl. Konstanz: Herbert von Halem, 2011 [2008].

Eisner, Will: Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist [Comics & Sequential Art]. New York: Norton & Company, 2008 [1985].

Ellis, Warren: Writing for Comics. In: From the Desk of Warren Ellis. Words about Words and Pictures. 1995–1998. Hg. v. William A. Christensen. Urbana, Illinois: Avatar, 2002, S. 21–28.

Frahm, Ole: Produktion, Distribution und Rezeption von Comics und Graphic Novels. In: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Hg. v. Julia Abel u. Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, S. 38–55.

Geimer, Peter: Die Farben der Geschichte und die »Wahrheit des Schwarz-Weiß«. In: Schwarz-Weiß als Evidenz. »With Black and White you can keep more of a distance«. Hg. v. Monika Wagner u. Helmut Lethe. Frankfurt a. M. u. New York: Campus, 2015, S. 246–258.

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [Seuils]. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001 [1987].

Gibbons, Dave: »Accessibility and Complexity«. Artist Dave Gibbons on creating *Watchmen*. In: The Dark Age. Grim, Great & Gimmicky Post-Modern Comics. Hg. v. Mark Voger. Raleigh, North Carolina: TwoMorrows, 2006, S. 25–27. (Gibbons 2006a)

Gibbons, Dave: Introduction. In: The Art of Brian Bolland. Hg. v. Joe Pruett. Berkeley, California u. Norcross, Georgia: Image Comics, 2006, S. 6. (Gibbons 2006b)

Gibbons, Dave u. Mark Voger: Who colors the Watchmen? In: The Dark Age. Grim, Great & Gimmicky Post-Modern Comics. Hg. v. Mark Voger. Raleigh, North Carolina: TwoMorrows, 2006, S. 26.

Groensteen, Tierry: Direktkolorierung. Verführung durch Bilder. Übers. v. Anne Berling u. Tom Flemming. In: Couleur directe. Meisterwerke des neuen französischen Comics. Konzept u. Vorwort v. Didier Moulin. Kat. Ausst. 1. Internationaler Comic-Salon Hamburg. Thurn u. Paris: Alpha Comics, 1993, S. 8–77.

Harvey, Robert C.: The Art of the Comic Book. An Aesthetic History. Jackson, Mississippi: UP Mississippi Paw Prints, 1994.

Higgins, John: A Killing Joke Retrospective. In: Absolute Batman: The Killing Joke. The 30th Anniversary Edition. Hg. v. Bob Harras u. Pat McCallum. New York: DC Comics, 2018, S. 59–62.

Higgins, John: Beyond Watchmen & Judge Dredd. The Art of John Higgins. Hg. v. Michael Carroll. Liverpool: Liverpool UP, 2017.

Kelleter, Frank u. Daniel Stein: Autorisierungspraktiken seriellen Erzählens. Zur Gattungsentwicklung von Superheldencomics. In: Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Hg. v. Frank Kelleter. Bielefeld: transcript, 2012, S. 259–290.

Krieger, Verena: Die Farbe als »Seele« der Malerei. Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 33 (2006), S. 91–112.

Küppers, Harald: Harmonielehre der Farben. Theoretische Grundlagen der Farbgestaltung. Köln: DuMont, 1989.

Mag Uidhir, Christy: Comics and Collective Authorship. In: The Art of Comics. A Philosophical Approach. Hg. v. Aaron Meskin u. Roy T. Cook. Chichester, Sussex et al.: Wiley, 2012, S. 47–67.

Miller, Frank (W/A/I) u. Lynn Varley (C): That Yellow Bastard (Sin City 4). Milwaukie, Oregon: Dark Horse Comics, 2005 [1996].

Miller, Frank (W/A), Klaus Janson (I), Lynn Varley (C), John Constanza (L): Batman: The Dark Knight Returns. Hg. v. Dick Giordano u. Dennis O'Neil. New York: DC Comics, 1986.

Miller, Frank (W), David Mazzucchelli (A), Richmond Lewis (C), Todd Klein (L): Batman: Year One. Hg. v. Dennis O'Neil. New York: DC Comics, 1987.

Moller, Sabine: Zeitgeschichte sehen. Die Aneignung von Vergangenheit durch Filme und ihre Zuschauer. Berlin: Bertz + Fischer, 2018.

Moore, Alan: The Killing Joke: The Script. In: Absolute Batman: The Killing Joke. The 30th Anniversary Edition. Hg. v. Bob Harras u. Pat McCallum. New York: DC Comics, 2018 [1986–1987?], S. 115–250.

Moore, Alan (W), Brian Bolland (A/C), John Higgins (C), Richard Starkings (L): Absolute Batman: The Killing Joke. The 30th Anniversary Edition. Hg. v. Bob Harras u. Pat McCallum. New York: DC Comics, 2018.

Moore, Alan (W), Brian Bolland (A/C), Richard Starkings (L): Batman: The Killing Joke. Deluxe-Edition. Hg. v. Bob Harras. New York: DC Comics, 2008. (TKJ 2008)

Moore, Alan (W), Brian Bolland (A), John Higgins (C), Richard Starkings (L): Batman: The Killing Joke. Hg. v. Dennis O'Neil. New York: DC Comics, 1988. (TKJ 1988)

Nehrlich, Thomas: Wenn Identität mittels einer Maske sichtbar wird. In: Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. Hg. v. Nikolas Immer u. Mareen van Marwyck. Bielefeld: transcript, 2013, S. 107–128.

Rockenberger, Annika: ›Paratext‹ und Neue Medien. Probleme und Perspektiven eines Begriffstransfers. In: PhiN. Philologie im Netz, 76 (2016), S. 20–60. <http://web.fu-berlin.de/phin/phin76/p76t2.htm>. 15.04.2016. Letzter Zugriff am 19.07.2022.

Salisbury, Mark: Brian Bolland. In: Artists on Comic Art. London: Titan, 2000, S. 10–29.

Schindler`s List (USA 1993; R: Steven Spielberg)

Schneider, Steven J.: The Essential Evil in/of *Eraserhead* (or, Lynch to the Contrary). In: The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions. Hg. v. Erica Sheen u. Annette Davison. London: Wallflower, 2004, S. 5–18.

Schwarte, Ludger: Denken in Farbe. Zur Epistemologie des Malens. Berlin: August, 2020.

Sin City (USA 2005; R: Frank Miller, Robert Rodriguez u. Quentin Tarantino)

Smith, Matthew J.: Auteur Criticism. The Re-Visionary Works of Alan Moore. In: Critical Approaches to Comics. Theories and Methods. Hg. v. dems. u. Randy Duncan. New York: Routledge, 2012, S. 178–188.

Steranko, Jim: Introduction. Awakened Aesthetic – The Power of Color. In: The DC Guide to Coloring and Lettering Comics. Hg. v. Mark Chiarello u. Todd Klein. New York: DC Comics, 2004, S. 8f.

Thon, Jan-Noël: Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative. In: From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative. Hg. v. dems. u. Daniel Stein. Berlin u. Boston: De Gruyter, 2013, S. 67–99.

Voger, Mark: Batman Dominates. In: The Dark Age. Grim, Great & Gimmicky Post-Modern Comics. Hg. v. dems. Raleigh, North Carolina: TwoMorrows, 2006, S. 33.

Wirag, Lino: Zu einer Produktionspoetik des Comics. In: Bilder des Comics. Beiträge zur 5. Jahrestagung der Gesellschaft für Comicforschung 2010. Hg. v. Stephan Packard, S. 1–24. <http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/comics/comics_pdf/wirag_comfor.pdf> 2012. Letzter Zugriff am 18.07.2022.

Wolk, Douglas: Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean. Cambridge: Da Capo, 2007.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Chiarello, Mark, Todd Klein: The DC Guide to Coloring and Lettering Comics. New York: DC Comics, 2004, S. 13.

Abb. 2: Moore, Alan (W), Brian Bolland (A), John Higgins (C), Richard Starkings (L): Batman: The Killing Joke. Hg. v. Dennis O'Neil. New York: DC Comics, 1988, o. P. [22f.].

Abb. 3: Harald Küppers, CC BY-SA 3.0. via Wikimedia Commons. <https://commons.wikimedia.org/wiki/ File:K%C3%BCppersFarbenSonne.jpg> © public domain. Letzter Zugriff am 28.10.2022.

Abb. 4: Higgins, John: Beyond Watchmen & Judge Dredd. The Art of John Higgins. Hg. v. Michael Carroll. Liverpool: Liverpool UP, 2017, S. 55.

Abb. 5: Higgins, John: Beyond Watchmen & Judge Dredd. The Art of John Higgins. Hg. v. Michael Carroll. Liverpool: Liverpool UP, 2017, S. 55.

Abb. 6 Higgins, John: Beyond Watchmen & Judge Dredd. The Art of John Higgins. Hg. v. Michael Carroll. Liverpool: Liverpool UP, 2017, S. 56.

Abb. 7: Higgins, John: Beyond Watchmen & Judge Dredd. The Art of John Higgins. Hg. v. Michael Carroll. Liverpool: Liverpool UP, 2017, S. 57.

Abb. 8: Moore, Alan (W), Brian Bolland (A/C), Richard Starkings (L): Batman: The Killing Joke. Deluxe-Edition. Hg. v. Bob Harras. New York: DC Comics, 2008, o. P. [26f.].

Abb. 9: Moore, Alan (W), Brian Bolland (A), John Higgins (C), Richard Starkings (L): Batman: The Killing Joke. Hg. v. Dennis O'Neil. New York: DC Comics, 1988, Cover.

Abb. 10: Moore, Alan (W), Brian Bolland (A/C), Richard Starkings (L): Batman: The Killing Joke. Deluxe-Edition. Hg. v. Bob Harras. New York: DC Comics, 2008, o. P. [12f.].

Abb. 11: : Moore, Alan (W), Brian Bolland (A/C), Richard Starkings (L): Batman: The Killing Joke. Deluxe-Edition. Hg. v. Bob Harras. New York: DC Comics, 2008, o. P. [36f.].

Abb. 12: Moore, Alan (W), Brian Bolland (A), John Higgins (C), Richard Starkings (L): Batman: The Killing Joke. Hg. v. Dennis O'Neil. New York: DC Comics, 1988, o. P. [32f.].

Abb. 13: : Moore, Alan (W), Brian Bolland (A/C), Richard Starkings (L): Batman: The Killing Joke. Deluxe-Edition. Hg. v. Bob Harras. New York: DC Comics, 2008, o. P. [8], Detail.

Abb. 14: Miller, Frank (W/A/I), Lynn Varley (C): That Yellow Bastard (Sin City 4). Milwaukie, Oregon: Dark Horse Comics, 2005 [1996], S. 94f.

Abb. 15: Schindler's List (USA 1993; R: Steven Spielberg), 1:08:53.

## Anmerkungen

1] Dieser Aufsatz basiert auf einem Kapitel meiner Masterarbeit, die ich 2019 am kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin eingereicht habe. Neben vielen anderen danke ich Peter Geimer und Wolf-Dietrich Löhr für ihre langjährige Betreuung.

2] Gérard Genette kategorisiert das ›Beiwerk‹ des Textes. In der Genette'schen Terminologie handelt es sich bei den Interviews um nachträgliche Epitexte, also werkexterne Paratexte, und beim Nachwort um einen nachträglichen Peritext. Vorskizzen Bollands finden sich

als werkinterner Peritext in der Jubiläumsausgabe (vgl. Genette, 14f., 228–237, 328–331, 343–346, 377). Paratexte sind für die Comicforschung wichtige Quellen (vgl. Wirag, 5f.). Sie geben aber nur Aufschluss über das implizite Autor_innenkollektiv (vgl. Thon, 87–90). Die Genette'sche Terminologie ist problematisch, da sie Texte bevorteilt und das ›Beiwerk‹ aus den bildenden Künsten – z.B. Skizzen als Vor*text* – wenn überhaupt im Textbegriff unsichtbar inkludiert (vgl. Rockenberger, 27, 29f.).

3] Die *Auteur*-Theorie entstammt den Filmwissenschaften. Auch Filmproduktionen weisen komplexe Produktionsprozesse auf. Während dies eine Übernahme des Begriffes rechtfertigen kann, überträgt sich ebenfalls die Kritik an dieser auf die Comicproduktion (vgl. Kelleter/Stein, 280; Smith, 178f.). Der Fokus auf Alan Moore als Autor ist darüber hinaus im Kontext des *literary turn* als Legitimierungspraktik zu lesen, in welchem auch die Diskurse um Begriffe wie Graphic Novel und ›British Invasion‹ zu verorten sind (vgl. Beaty/Woo, 53–64, v.a. 64).

4] Für Kelleter und Stein ist »[k]ommerzielle Massenkommunikation [...] per Definition arbeitsteilig und multiauktorial« (260). Ihnen geht es um durchlässige Autorisierungspraktiken, also um die Partizipation von Rezipient_innen an der Produktion populärer Serialität (vgl. Kelleter/Stein, 260).

5] In der »Marvel Method« (Harvey, 44) gibt das Skript ausschließlich die textlichen Elemente des Comics – also Dialog und Bildunter- und Überschriften – sowie die Handlung vor. Die Visualisierung der Bilder und die Komposition der Comicseiten sind weitestgehend den Zeichner_innen überlassen. Daher bewertet Robert C. Harvey diese Form der Zusammenarbeit als Wiederherstellung einer Balance zwischen Text und Bild (vgl. 44f.). Die Rechtsstreitigkeiten um frühe Marvelfiguren wie Spider-Man und die Dominanz von Szenarist_innen wie Stan Lee zeigen, wie historische Vorstellungen von Autor_innenschaft Harveys Analyse zuwiderlaufen (vgl. Beaty/Woo, 43–52). An das Verhältnis von Szenarist_in und Zeichner_in schließen sich paradigmatisch Fragen nach dem Verhältnis von Text und Bild und nach der Illusion von Übersetzungen von Text zu Bild an.

6] Das Skript wurde erstmals in der *Absolute-Edition* (2018) offiziell veröffentlich. Moores Skripte sind sehr detailliert, Bolland bezeichnet das Skript zu *The Killing Joke* als »telephone book« (Voger, 33). Die Synopsis ist nicht veröffentlicht oder nicht erhalten. Moore erwähnt sie zu Beginn des Skriptes und gibt an, dass dort »style and presentation« verhandelt würden (vgl. Moore 2018, 116).

7] Neben der Originalausgabe von 1988 und der *Deluxe-Edition* von 2008 vereinte die *Absolute-Edition* erstmals beide Kolorierungen in einer Ausgabe. Darüber hinaus gibt es zahlreiche weitere Editionen (vgl. Becker). Da sich dieser Beitrag mit den Kolorierungen Higgins' und Bollands auseinandersetzt, fokussiere ich mich auf die Erstausgaben der beiden Kolorierungen (TKJ 1988; TKJ 2008).

8] Wahnsinn ist ein Leitthema von *The Killing Joke*. Vgl. dazu meinen Kurzvortrag »*Batman: The Killing Joke* – Wahnsinn und Gesellschaft« (Comics-Exchange, Comic Invasion Berlin 2022): <https://www.youtube.com/watch?v=MH7hsYiC-y0>. 14.05.2022. Letzter Zugriff am 25.07.2022.

9] Wissenschaftler der Optik wie auch Künstler – historisch vereinigen zahlreiche Vertreter beide Professionen in sich – von Alhazen über Leonardo da Vinci, Sir Isaac Newton, Philipp Otto Runge, Johann Wolfgang von Goethe bis hin zu Johannes Itten und Harald Küppers haben versucht, Farbe und ihre Wirkung zu systematisieren. Ab der Neuzeit

geschah dies oftmals mithilfe geometrischer Schaubilder wie Farbkreisen oder Küppers Farbsonne (siehe Abb. 3). Bei diesen Ordnungssystemen müssen wir berücksichtigen, dass schlussendlich „allesamt ausgedachte Konstruktionen" (Küppers, 32) bleiben und als solche zu interpretieren sind. So werden beispielsweise die Komplementärfarbpaare jeweils unterschiedlich definiert (vgl. ebd., 8). Ich fokussiere mich in der vorliegenden Analyse auf Harald Küppers *Harmonielehre der Farben* (1989), da diese technisch orientiert vorgeht und eine zeitliche Nähe zu den Comics aufweist, über die hier gesprochen werden.

10] Comickünstler_innen erkämpfen in den 1980er Jahren Rechte gegenüber den Verlagen. *The Killing Joke* muss im Kontext der sogenannten ›British Invasion‹ des US-amerikanischen Superheld_innencomics verortet werden, alle Autoren von *The Killing Joke* sind britisch (vgl. Bolland 2006a, 103; Ecke; Frahm, 45).

11] In Frank Millers Batman-Interpretationen des *Dark Age – The Dark Knight Returns* (1986) und *Year One* – wird in beiden Fällen eine dunkle und monochrome Farbpalette sinnstiftend eingesetzt.

12] Durch Moores Skript angeregt, bezeichnet Bolland seine Entwürfe als »*Eraserhead*-esque« (Bolland 2006b, 197). David Lynchs ERASERHEAD (1977) greift anachronistisch auf die Technik des Schwarzweißfilms zurück (vgl. Cherry, 79). Die Monochromie wird bei Lynch in Kombination mit den Schauplätzen – alptraumartige postindustrielle Urbanität und klaustrophobisch vollgestopfte Interieurs – als Anspielung auf die Filmgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts oder als Schattenseite des idealisierten Bürgertums der 1950er gelesen (vgl. Schneider, 5f.).